CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Junio 1987

444

Czeslaw Milosz
Sobre la esperanza

Octavio Paz
El castellano en los Estados Unidos

Carlos E. Zavaleta
La obra inicial de Vargas Llosa

Javier Sologuren
Poemas

Paulino Garagorri
Alonsótegui, Axular y el vascuence

Textos sobre Borges, Cortázar, Bach, Griffith, Lou-Andreas Salomé y Javier Sologuren



HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACION
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

JEFE DE REDACCION
Blas Matamoro

SECRETARIA DE REDACCION
María Antonia Jiménez

ADMINISTRADOR
Alvaro Prudencio

REDACCION Y ADMINISTRACION
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléf.: 244 06 00, extensiones 267 y 396

DISEÑO
Nacho Soriano

IMPRIME
Gráficas 82, S. A. Navarra, 15 - 28039 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-87-013-3

444

INVENCIONES Y ENSAYOS

CARLOS E. ZAVALETA **7** La obra inicial de Vargas Llosa

MANUEL GARRIDO **22** La habitación donde nunca amanecía

CZESLAW MILOSZ **25** Sobre la esperanza

ANGEL DELGADO-GOMEZ **35** Sobre *El viaje de Turquía*

MIGUEL CABRERA **65** La poesía de Javier Sologuren

JAVIER SOLOGUREN **77** Poemas

BLAS MATAMORO **83** La verosimilitud

RAFAEL PEREZ ESTRADA **103** De los ángeles

PAULINO GARAGORRI **107** Alonsótegui, Axular y el vascuence

MANUEL BENAVIDES **118** Borges y la filosofía

NOTAS

OCTAVIO PAZ **129** El castellano en los Estados Unidos

JORGE USCATESCU **133** El *Bach* de Piero Buscaroli

ISABEL DE ARMAS **144** El cincuentenario de Lou-Andreas Salomé
LUIS GARCIA MARTIN **153** La prehistoria de Julio Cortázar
JOSE AGUSTIN MAHIEU **156** Griffith
FRANCISCO J. SATUE **163** La anatomía del deseo

INVENCIONES Y ENSAYOS



La obra inicial de Vargas Llosa

No hay un momento exacto en que un joven se transforma en escritor; el paso de uno a otro es progresivo aunque asimismo minucioso. Pero sí hay una época más o menos clara dentro de la cual podemos decir que se produjo la gran transformación.

En el caso de Mario Vargas Llosa ese cambio sucedió entre 1953 y 1957, no sólo según él mismo lo confiesa, sino según recordamos quienes lo antecedimos en la pasión por la literatura, en un medio tan reacio a las manifestaciones artísticas, pero en cierto modo tan fértil, como el peruano —así son los contrasentidos—, allá por la época de los dos golpes de estado del general Manuel A. Odría.

Los libros sólo nos hablan de uno, el de 1948, cuando Vargas Llosa tenía doce años, y tras de vivir en Cochabamba (1937-1945) y en Piura (1946), estudiaba ya en el colegio limeño de La Salle. El primer golpe de Odría fue un zarpazo a la fugaz legalidad democrática y un corte brutal de cirujano que eliminó la pugna entre el Presidente Bustamante y Rivero (elegido por el Apra, pero deseoso de actuar con independencia y aún de forjar un nuevo partido desde el poder) y el Apra misma, ganosa de recordarle al Presidente su dependencia al partido mayoritario del país. Luego de varias fintas y roces entre ellos, vino la insurrección abortada del 3 de octubre de 1948, utilizada espléndidamente como pretexto por la derecha, para incitar al Ejército a alzarse de veras, el 27 del mismo mes y año.

El segundo golpe ocurrió en 1950, cuando Vargas Llosa, todavía sin la edad requerida, fracasó en su intento de ingresar en la Escuela Naval, institución que justamente participó en debelar la asonada aprista. Entonces Odría «baja al llano», esto es, deja que su amigo el general Noriega le cuide el sillón presidencial y presenta su candidatura en unas elecciones amañadas en que el Gobierno persigue y encarcela al candidato rival.

Así, desde muy joven, Vargas Llosa presenció el circo de nuestra inmadura vida política, detrás de cuya bufonería había una tragedia de presos, exiliados y muertos, mientras él leía vorazmente lo que cayera en sus manos, y mientras escribía sus primeros cuentos, género por donde entró en la novela, y por donde han entrado también en ella la mayoría de novelistas peruanos. En un valioso e informativo artículo de *ABC*, él mismo nos ha contado sus pasos literarios iniciales:

Los seis cuentos de *Los jefes* son un puñado de sobrevivientes de los muchos que escribí y rompí cuando era estudiante, en Lima, entre 1953 y 1957. No valen gran cosa, pero les tengo cariño porque me recuerdan esos años difíciles en los que, pese a que la literatura era lo que más me importaba en el mundo, no me pasaba por la cabeza que algún día sería, de veras, escritor. Me había casado muy joven y mi vida estaba asfixiada de trabajos alimenticios, además de las clases universitarias. Pero, más que los cuentos que escribí a salto de mata, lo que guardo en la memoria de esos años son los autores que descubrí, los libros queridos que leí con esa voracidad con que uno se envicia de literatura a los dieciocho años. ¿Cómo me las arreglaba para

Mario Vargas Llosa. New York, 1968. (Foto de Jesse Fernández)

leer con los trabajos que tenía? Haciéndolos a medias o muy mal. Leía en los ómnibus y en las aulas, en las oficinas y en la calle, en medio del ruido y de la gente, parado o caminando, con tal de que hubiera un mínimo de luz. Mi capacidad de concentración era tal que nada ni nadie podía distraerme de un libro (he perdido esa aptitud). Recuerdo algunas hazañas: *Los hermanos Karamazov* leído en un domingo; la noche en blanco con la versión francesa de los *Trópicos*, de Henry Miller, que un amigo me prestó por unas horas; el deslumbramiento con las primeras novelas de Faulkner que cayeron en mis manos —*Las palmeras salvajes, Mientras yo agonizo, Luz de agosto*—, que leí y releí con papel y lápiz, como libros de texto.

Esas lecturas impregnan mi primer libro. Para mí es fácil reconocerlas ahora, pero no lo era cuando escribía los cuentos.[1]

En estos apretados recuerdos se condensan cinco años de aprendizaje; los frutos sólo se verán desde 1956, cuando publique su primer cuento («El abuelo»). Frente a ese humilde comienzo no podemos olvidar quién es ahora, alguien más que un escritor polifacético, un hombre público, un periodista deseoso de formar opinión entre sus lectores, un político de cierta tendencia, muy amante de los medios de comunicación. A la vez, lo hemos visto también como corresponsal invitado a observar las elecciones de El Salvador o la realidad política de Nicaragua; y sabemos, por otra parte, que es un crítico con ideas propias y con ensayos literarios sugerentes y anticonvencionales, y en fin, que es un autor teatral incipiente, pero que ya consiguió llamar la atención del público internacional.

Parece existir un abismo entre aquellos comienzos y el presente. ¿Cómo se produjo este fenómeno en las letras peruanas, donde, si uno mira bien, cada ciertas décadas o a más largos plazos, surge un escritor de talla universal, el Inca Garcilaso de la Vega, las dos Poetisas Anónimas, El Lunarejo, Ricardo Palma, Manuel González Prada, Abraham Valdelomar, César Vallejo, Ciro Alegría, Martín Adán o José María Arguedas?

Su vertiginosa carrera ha provocado entusiasmos notables. Para José María Valverde, miembro del jurado que premió *La ciudad y los perros*, ésta «es la mejor novela de lengua española desde *Don Segundo Sombra*».[2] Algunos críticos peruanos han añadido en diversos tonos que Vargas Llosa nació a las letras de su país como en un desierto, en un yermo donde sería una planta solitaria, sin nada (o nadie) importante en torno. Otro de la misma nacionalidad, más entusiasta aún, dijo que sus novelas, por la modernidad y los experimentos estilísticos que traducían, habían lanzado al siglo XIX a todas las demás novelas peruanas.[3]

Entre 1953 y 1957, la narrativa del Perú ofrecía un panorama heterogéneo de figuras que iban en ascenso y otras que o bien parecían haber callado para siempre, o bien sólo de modo temporal, mientras capeaban malos vientos. Fechas importantes en política y literatura, como 1945 y 1948, enmarcan a unas y otras. En la hora democrática de 1945, con la vuelta de exiliados, rescate de la cultura y entrada al país de libros y corrientes prohibidos por la dictadura, se iluminaron de pronto los nombres de Enrique López Albújar, José Díez Canseco y Arturo D. Fernández: el primero discreto, irre-

[1] *«Autocrítica», por M.V.Ll., en* ABC, *1 de abril de 1979.*

[2] *«Un juicio del Dr. José M.ª Valverde» (a modo de prólogo), en* La ciudad y los perros, *por M.V.Ll. (Barcelona. Seix Barral, 1963).*

[3] *«Con una breve vuelta a los años 50», s/a. en* Variedades, *suplemento de* La Crónica *(Lima, 9 de marzo de 1975).*

gular, defensor de oprimidos, de indios y negros a la vez; el segundo diestro en elegir temas simbólicos de una sociedad mestiza, «criolla», en pulir las vulgaridades del costumbrismo, y aún en desnudar las veleidades y vicios de la burguesía limeña, tanto que sería bueno cotejar a fondo *El Duque* con *Un mundo para Julius;* y el tercero, Hernández, de menor vuelo intelectual, pero amigo de escenarios exóticos y de contar menudas aventuras, virtudes plausibles en algunos novelistas. La figura central en ascenso era Ciro Alegría, quien cuatro años antes, en 1941, había ganado un concurso internacional con *El mundo es ancho y ajeno* y había pasado por El Callao rumbo a Nueva York, sin que la dictadura le permitiera descender en el puerto. Junto a él, había un escritor enigmático aún, que luego de dos libros iniciales y prometedores, tardaba en darnos una obra notable: José María Arguedas. Cuando llegó la fecha histórica de 1948, casi no se vislumbraba el cambio de este panorama, pero ya el silencio de Alegría y Arguedas empezaba a preocupar, y por otro lado, un año después, en 1949, moría Díez Canseco, dejando una obra inconclusa.

Así empieza la década de los cincuenta. Para todo aprendiz de escritor, sean cuales fuesen sus lecturas foráneas, había narradores peruanos que no debían soslayarse: Valdelomar, Alegría, Arguedas y Díez Canseco. Cuando en 1948 se publicó el primer cuento de la nueva generación («Una figurilla») y yo me mudé con armas y bagajes de la Facultad de Medicina a la de Letras, de San Marcos, Vargas Llosa no podía aparecer aún en sus arbolados y conventuales patios. Era un muchacho de doce años. En las escasas fotografías del patio de Derecho, en torno a la pila, de los narradores sólo estamos Eleodoro Vargas Vicuña, Julio Ramón Ribeyro, Enrique Congrains Martín, yo, y quizá Carlos Thorne y Luis León Herrera. En las calles del centro, en el Crem Rica o el bar Zela, hallaríamos al mayor de todos nosotros, alguien ya con fama pública, a Sebastián Salazar Bondy; y por Miraflores, cuando íbamos a la casona de Insula, con ganas de derrocar a su directiva y de volverla más despierta, nos dábamos con Luis Loayza. Pronto, en 1952, sucedió el primer viaje a Europa de los miembros de esta generación; desde entonces, de algún modo Ribeyro se quedó allá para siempre, volviendo esporádicamente al país, para retornar luego a París. Sebastián Salazar había empezado a peregrinar por América Latina desde antes de 1950, mientras se convertía en el intelectual más enterado en literatura latinoamericana. Las lecturas públicas y tertulias literarias se sucedían en San Marcos, en la Asociación Nacional de Escritores y Artistas (ANEA), en una boite que todavía existe, el Negro-Negro, y en Insula de Miraflores. En algunas de ellas, Sebastián nos presentaba al auditorio y cuando acabábamos de leer, José Durand —otro buen escritor de la generación, que viajaba por libre— dictaba amenas conferencias sobre el vals criollo, con ilustraciones musicales por la orquesta «Ricardo Palma», donde tocaba el famoso negro Cañerías. Tampoco Mario asistía aún, o quizá sí, como oyente.

Entre 1953 y 1954 estuve becado en Estados Unidos y sólo a mi vuelta lo conocí, cuando ya era un juvenil reportero de Radio Panamericana, grabadora en mano y con un cronograma de tareas que parecía el muchacho más ocupado de Lima. Era su época de los «siete puestos» simultáneos. Coincidimos en uno de ellos, en la casa del historiador Raúl Porras Barrenechea, donde trabajábamos para el Instituto de Historia de San Marcos, si bien a horas tan distintas, como lo hacían Pablo Macera y Carlos Araníbar, que en verdad nos veíamos y charlábamos muy poco.

En 1955, Vargas Llosa se lanza por fin al ruedo literario. Lo hace con discreción y modestia, pero con una regularidad y firmeza impresionantes. ¿Qué publica primero? Nada sobre sus voraces lecturas extranjeras, que pudiera revelar su poca ilustración, sino, como estudiante serio y comprometido con su país, entrega artículos semanales al suplemento dominical de *El Comercio* y a la revista *Cultura Peruana*. Cumplidamente, y por orden minucioso, va presentando, luego de una entrevista personal, a los principales escritores peruanos del momento, empezando —cosa sintomática— por los narradores. En cada artículo da una pequeña biografía y bibliografía, una breve reseña sobre toda la obra, y una transcripción de los juicios del autor. Este modelo se repite en casi todos los artículos que, juntos, formarían una especie de antología de semblanzas de autores peruanos, facilitando inclusive a dibujantes tan buenos como Francisco Espinoza Dueñas o Alejandro Romualdo, ilustrar los artículos con sus apuntes.

En un segundo momento, tras ocuparse aún de novelistas olvidados como Manuel Aguirre Morales, Eudocio Carrera Vergara y César Falcón, se dedica a los principales poetas, siguiendo el mismo modelo de una entrevista, un juicio global de la obra y una breve bibliografía. Así, va pasando revista a la literatura contemporánea del Perú.

Mientras tanto, en *Cultura Peruana,* publicaba otra clase de artículos, unos breves ensayos sobre una galería de pensadores, asimismo nacionales: José Carlos Mariátegui, Francisco García Calderón, José Faustino Sánchez Carrión, Bartolomé Herrera, Francisco de Paula G. Vigil, Hildebrando Castro Pozo, Manuel González Prada, José de la Riva-Agüero, Juan Pablo Vizcardo Guzmán. Esta serie de artículos apareció entre 1956, en que había publicado ya su primer cuento, y 1959, cuando ganara su primer galardón literario en España, con *Los jefes*. En resumen, en ambas series, un joven que ha proyectado de modo consciente y decidido ser escritor, ofrece a sus lectores —y más aún, a sí mismo— un panorama metódico de la literatura y del pensamiento contemporáneo del Perú, visto por un observador todavía respetuoso de la tradición y de los nombres consagrados.[4]

¿De qué enseñanza provienen estos frutos? ¿Qué aprendizaje siguió el joven Vargas Llosa respecto a gustos, estilos y pensamientos? Si él no cultiva una amistad estrecha con los principales miembros de la generación del 50, ni asiste a sus tertulias habituales, ¿con quiénes se reúne y a qué se dedica, aparte de desempeñar sus «siete puestos»? ¿Y cuál es el ambiente social, político y literario de entonces?

Entre 1953 y 1957, citados como años de su aprendizaje (o mejor quizá entre 1952 y 1957, lapso de sus dieciséis a sus veintiún años, definitivo en un joven tan precoz como él), corre ante sus ojos un marco nacional e internacional que ha de provocar en él reacciones actuales y futuras, palpables luego en su obra. Son los años primeros de afianzamiento de la dictadura de Odría y luego de su ocaso. Sólo por un accidente físico se precipita la salida del dictador; le sucede un Manuel Prado distinto del de su primer período, oligárquico y de mano firme, con guante de seda; ahora, en 1956, se inicia la «convivencia» abierta del Apra con la derecha, miope y sorda ante las urgencias del país, alianza que dura, con algunos matices, hasta 1968 y produce una inmensa

[4] *Ver «Bibliografía», en* Mario Vargas Llosa, La invención de una realidad, *por José Miguel Oviedo, pp. 251-272. Hay varias ediciones de este libro. Yo cito por la de Barcelona: Barral Editores, 1970.*

decepción en los jóvenes, quienes observan no sólo la claudicación de un auténtico movimiento popular, sino el cielo ya cerrado para cualquier cambio real en la sociedad peruana, primitiva, injusta y cruel con los reclamos de las masas pobres y hambrientas. Sin duda, de toda esta larga decepción, el desencanto mayor se sintió al comienzo mismo, en 1956, cuando el Apra pareció olvidar su herencia histórica de luchas reivindicatorias. Vargas Llosa fue, pues, también testigo de una alianza política antinatural.

En el marco exterior, entre 1952 y 1956 los acontecimientos más notorios son las intervenciones norteamericanas en la guerra de Corea y en la torturada América Central, esta vez con el derrocamiento de Arbenz en Guatemala. El antinorteamericanismo envolvía a casi toda la juventud de América Latina, y por ello no puede extrañar a nadie que Vargas Llosa se sintiera, por breve tiempo, ligado a la extrema izquierda.

En este cuadro general, ¿con quiénes habla y comenta de temas literarios? ¿Quiénes saben en verdad lo que piensa, lee y aprende? Como se ha dicho, se reunía poco con el grueso de la generación del 50; es natural, era mucho más joven que todos ellos y estaba demasiado ocupado en sus «trabajos alimenticios», para perder el tiempo en pláticas de San Marcos, con muchachos y muchachas sentados por largas horas en viejas bancas y protegidos por un ambiente que creaba otra historia falsamente paralela a la del país. Sin embargo, no se desligó por completo de esa generación. Trabó muy estrecha amistad con tres de sus miembros, Sebastián Salazar Bondy, Luis Loayza y Abelardo Oquendo; por ello, quizá deba considerársele como integrante de un subgrupo de la generación del 50, o partícipe, en un segundo momento, de esa generación, como opina Rosa Boldori.[5] En muchos aspectos su vida y su formación literaria coincidieron con las de aquéllos. Si él leía a Dostoyevski, Henry Miller, Faulkner, Malraux o Hemingway, los demás habíamos hecho antes lo mismo, además de desconfiar de los autores españoles contemporáneos, línea que también siguió él. Y no sólo eso, sino que la amplitud de nuestras lecturas de autores foráneos fue de veras muy vasta. Habíamos crecido con el existencialismo; las obras de Sartre y de la Beauvoir se transcribían hasta añadidas de dibujos en folletines de *El Comercio;* Francisco Miró Quesada llenaba al tope los auditorios con sus conferencias sobre la nueva escuela francesa. Dostoyevski no sólo impresionaba a los jóvenes narradores, sino a los jóvenes psicólogos, psiquiatras y criminólogos, al punto de que podría reunirse una buena bibliografía de entonces, en la cual sin duda destacaría la obra de Raúl Peña. Malraux era nuestro gran ejemplo para reunir política y literatura en el mismo puño, actitud muy común en todos los miembros de la generación, casi sin ninguna excepción. Hemingway era aplaudido e imitado, sobre todo desde 1952, cuando se publicó *El viejo y el mar,* tanto en libro como en las páginas de *Life*. Desde comienzos de 1954 empezamos a publicar artículos sobre Hemingway.[6] Luis Loayza, a su turno, fue otro primerizo en descubrir y aplaudir a Hemingway y a Borges. Julio Ramón Ribeyro había asimilado a novelistas france-

[5] *Citado por mí en el opúsculo* Narradores peruanos: la generación de los cincuenta. Un testimonio. *Separata de* Cuadernos Hispanoamericanos *n.º 302 (Madrid, agosto 1975), por C.E.Z.*

[6] *«"A" de Autores», por Edgardo Najá (seud. de C.E.Z.), suplemento dominical de* El Comercio, *artículo fechado en Nueva York, 3 de febrero de 1954 (Lima, ? febrero de 1954); «Semblanzas. Ernest Hemingway», por C.E.Z., en* ICPNA *n.º 26 (Lima, septiembre-diciembre 1954); y «Ernest Hemingway», por C.E.Z., en* El Comercio *(Lima, 10 de enero de 1955), suplemento de Año Nuevo.*

ses clásicos como Stendhal, Flaubert y Balzac, a los que sumó a Kafka y Chejov. La admiración por Maupassant era compartida por Sebastián Salazar, Congrains y por mí. Congrains, un excepcional caso de autodidactismo, prefería también a críticos de la sociedad como John Steinbeck y William Saroyan. Con Vargas Vicuña entró en el río de influjos un segundo latinoamericano: Juan Rulfo. El primero, Borges, fue especialmente apreciado desde muy temprano por Loayza, Oquendo y Sebastián Salazar, justamente los escritores amigos de Vargas Llosa. Y otras influencias dignas de mención fueron las de Aldous Huxley,[7] de Marcel Proust y algunos representantes de la novelística italiana como Alberto Moravia, Cesare Pavese y Vasco Pratolini.

He dejado para el final, en este campo de «demonios culturales», a dos de los astros mayores en nuestro cielo de escritores ideales: James Joyce, cuyos versos leímos en público en Lima, desde 1952, y cuya poesía completa empecé a traducir desde antes de ese año.[8] En nuestro país la prosa de Joyce no se limitó a ser leída y aplaudida, sino que fue tomada como ejemplo desde 1948, según juicio repetido de González Vigil.[9] La técnica del monólogo interior y el tema del retrato del artista adolescente (o del desarrollo biológico y espiritual del adolescente a secas) se hallan muy presentes en la obra de la generación del 50, en especial en la de Ribeyro, Salazar Bondy y mía. La biografía o la autobiografía juveniles (según el narrador esté en tercera o primera persona) gustó tanto que Wolfgang Luchting publicó un artículo preguntándose por qué los personajes de la última narrativa peruana eran todos adolescentes.[10] La costumbre joyceana de entremezclar diversos temas y estilos en la maraña de un mismo libro se aprendió desde entonces, si bien los mejores logros los obtuvo luego Vargas Llosa. Y también el gusto joyceano de componer un libro de cuentos donde todos éstos estuvieran dedicados a una entidad mayor (a una sociedad, a una ciudad, a una época) fue admirado y seguido desde *La batalla* o *Los gallinazos sin plumas*. En fin, el juzgar al cuento y la novela en el pináculo del altar literario, que reina sobre todas las artes, fue también otro ideal joyceano fácilmente comprendido acá.

El otro astro es William Faulkner, sobre quien los primeros artículos críticos datan de 1952 en la prensa peruana.[11] Inclusive se analizó muy temprano la posibilidad de que autores peruanos aprovecharan las conquistas temáticas (la tragedia del mulato,

[7] *«La ruta Huxley», por C.E.Z., en* Idea *núms. 6 y 7 (Lima, 1950); y «Una entrevista con Aldous Huxley», en* El Comercio *(Lima, 26 de junio de 1954).*

[8] *La primera lectura en público de los poemas de* Música de Cámara, *de James Joyce, ocurrió el 21 de octubre de 1952 en el local del Instituto Cultural Peruano-Norteamericano. Al día siguiente apareció un suelto en* El Comercio: *«La conferencia de anoche en el ICPNA» (Lima, 22 de octubre de 1952); y «Una biblioteca James Joyce», por Edgardo Najá, en el suplemento dominical de* El Comercio *(Lima, 22 de agosto de 1953).*

[9] *El crítico Ricardo González Vigil, en numerosos artículos, prólogos a sus antologías del cuento peruano, y en conferencias, ha sostenido que «Una figurilla», publicado en 1948, es el primer cuento que revela influjo joyceano en nuestro país.*

[10] *A ese artículo respondí con otro «Personajes adolescentes en la novela peruana», en* Expreso *(Lima, 1 de mayo de 1966). El de Luchting se tituló «Retratos de un país adolescente. ¿Por qué?», y apareció en abril del mismo año en un semanario limeño cuyo nombre y fecha no puedo, por desgracia, precisar.*

[11] *Ver «El nocturno William Faulkner», en* Letras Peruanas *n.º 6 (Lima, abril de 1952), pp. 50-52.*

por ejemplo, del mestizo en general) y estilísticas del gran sureño.[12] Recuerdo aún entusiasmado la beca que obtuve para dedicarme exclusivamente, en las universidades de Duke, Durham, N.C., y de Columbia, Nueva York, durante los años 1953 y 1954, a estudiar la obra de uno de los fundadores de la novela contemporánea. A mi vuelta, y antes de viajar a España, publiqué tres largos artículos en *Cultura Peruana.*[13] De nuevo como en el caso de Joyce, la maestría de Faulkner no sólo fue elogiada en el Perú (luego de una etapa de desconfianza, como veremos), desde el punto de vista estético, sino, de hecho, se llevaron a la práctica sus conquistas, sobre todo la atmósfera trágica y su entonación lírica, en *Los Ingar* (1955), novela que años después fue saludada por Washington Delgado como «un nuevo tipo de narración en el Perú».[14] De otro lado, en dos tesis universitarias, de 1952 y 1958 (ésta publicada en libro al año siguiente), están la nutrida documentación y bibliografía que pude obtener sobre el maestro. A partir de 1954, una vez publicados mis primeros libros de cuentos, fue una costumbre de algunos críticos tildarme de «faulkneriano», con cierto retintín. El primero, con muy buena intención, Luis Alberto Sánchez, en el artículo «La nueva literatura. Cuentistas peruanos»,[15] en un diario de Caracas; pero, poco a poco, los muchos elogios a Faulkner lanzados por autores latinoamericanos y españoles, y más tarde, las declaraciones precisas de Onetti, García Márquez, Carlos Fuentes y Vargas Llosa certificaron que nosotros, en el Perú de los años 50, habíamos escogido bien. Entonces se acabó la desconfianza lugareña. Eso no importa ahora, treinta años después. A fines de 1985, en un diálogo privado, Vargas Llosa, también faulkneriano desde sus años mozos, celebró que desde muy temprano hubiera yo tenido acceso a una completa bibliografía sobre el maestro y hubiera volcado mi entusiasmo en el libro *William Faulkner, novelista trágico* (Lima. Universidad de San Marcos, 1959). Con el tiempo, también Alfredo Bryce había señalado que ese libro fue el inicio de un cambio en su propia generación de los años 60.[16] No he podido aspirar a mayor recompensa que estos juicios.

Volvamos al tema central, el desarrollo artístico e intelectual del joven Vargas Llosa. Alguna vez tendrá que ahondarse el estudio del cuarteto de afines que formaron Sebas-

[12] *«Faulkner y el Perú», por C.E.Z., en* Vértice, *suplemento de* Tradición *(Cuzco, 1953); «Faulkner y el Perú», por el mismo autor, en suplemento dominical de* El Comercio *(Lima, 4 de octubre de 1953); y «El primer libro de Faulkner», por Telémaco, en el suplemento dominical de* El Comercio *(Lima, 7 de agosto de 1955).*

[13] *«Faulkner», en* Cultura Peruana, *núms. 91, 92 y 93 (Lima, enero, febrero y marzo de 1956), por C.E.Z.*

[14] *«Gran lector de Faulkner y de Joyce, Zavaleta introdujo las nuevas técnicas del relato en nuestro medio, principalmente el monólogo interior. Con este nuevo instrumental se dedicó a renovar la novela agraria y provinciana, introduciendo en ella aparte de los conflictos sociales, el análisis psicológico profundo de los personajes. Sobre todo en su novela corta* Los Ingar, *Zavaleta mostró las posibilidades de un nuevo tipo de narración en el Perú, lo mismo que en sus cuentos dramáticos y alucinantes, ''La batalla'' y ''El Cristo Villenas''», en* Historia de la literatura republicana *(Lima. Rikchay, 1980), p. 159.*

[15] *Sánchez me envió el recorte de su artículo en septiembre de 1954, en una época en que a él se le escribía con nombre supuesto, para burlar a la policía. Sin duda ese modo clandestino hizo que él no pusiera las señas precisas en el recorte periodístico que guardo en mi archivo personal.*

[16] *En un párrafo de su artículo «La generación del 50», en* Oiga *(Lima, 10 de enero de 1983), Bryce dice así: «Pues bien, justamente en 1950, de esa clase media empiezan a surgir abogados, profesores, médicos y también un grupo de escritores que trató de renovar la literatura peruana. Carlos Eduardo Zavaleta presenta entonces su tesis* Faulkner, novelista trágico *(1958), y se inicia en el Perú una tentativa de renovar los modelos literarios decimonónicos y naturalistas».*

tián, Loayza, Oquendo y Vargas Llosa. Juntos, provocaban un intercambio de juicios e informaciones literarias tan brillante como pocas veces se habrá visto en Lima. Conocían al dedillo las novedades y zaherían profundamente, con enorme bisturí, las flaquezas y pequeñeces del arte de escribir en el Perú. Tenían un inagotable espíritu crítico y burlón de la sociedad peruana, un verbo ácido, inconforme, una prosa elegante que buscaba ritmos y sonoridades distintas. Si bien Sebastián parecía el líder, por su notoriedad en la ciudad, por repartir elogios y varazos desde sus columnas de *La Prensa,* la verdad es que viajaba a menudo al extranjero y así la amistad se hizo más estrecha en el triunvirato de pares, Loayza, Oquendo y Mario, el benjamín. Este, en efecto, se sintió muy ligado a ellos. No olvidemos la escueta dedicatoria de *Los cachorros* a Sebastián («A la memoria de Sebastián Salazar Bondy») ni tampoco la explícita de *Conversación en la catedral* a sus compañeros de arte: «A Luis Loayza, el borgiano de Petit Thouars y a Abelardo Oquendo, el Delfín, con todo el cariño del sastrecillo valiente, su hermano de entonces y de todavía». He aquí, reunidos, el lenguaje de la amistad, la admiración por Borges y Sartre, y el anhelo de repartirse el mundo de las letras, que hasta ya tenía un Rey (¿quién lo sería?) y un Delfín.

Primero Sebastián, y luego Loayza y Oquendo, ejercieron una notable influencia sobre el joven Mario; fueron los maestros que no tuvo a falta de los debidos, fueron para él los doctores del buen gusto, brillantes aunque todavía sin obra (excepto Sebastián). Constituyen de veras el subgrupo formado en un segundo momento de la generación del 50. Sebastián perteneció a ambos grupos y Oquendo, en efecto, era Delfín del segundo.

Digamos más sobre Oquendo. Buen lector de la buena literatura contemporánea, su perfil de crítico se dibujó muy temprano, no sólo en las letras sino al recusar la injusta sociedad peruana. Hacia 1956, cuando se fundaron nuevos partidos, él abrazó la causa del Movimiento Social Progresista, un pequeño grupo del que se decía tener más dirigentes que militantes, pero cuya honestidad, influjo intelectual y voluntad ordenadora del socialismo peruano fueron saludables. Conocedor de estilos, joven gramático, experto en redacción y ortografía (publicó un folleto sobre el tema), Oquendo derivó más tarde, quizá por el ejemplo de Sebastián, hacia el ancho campo de la promoción cultural, en un país tan necesitado de ella como el nuestro, convirtiéndose en uno de los principales editores. En todo caso, fue siempre juez de la corrección formal, pero también de la honestidad del intelectual comprometido, estricto y severo, cualidades que debieron influir sobre Vargas Llosa, por su rigor estético, por su honestidad con el país y por la búsqueda constante de una prosa precisa y efectiva.

A su turno, Loayza, desde muy joven, fue un elegante prosista. Tal vez ningún otro escritor peruano, a sus veinte años, excepto Sebastián, consiguió una prosa tan limpia y bien escrita como él. Precoz amigo de lenguas y literaturas extranjeras, traductor, exhibió en sus cuentos y en su única novela, a pesar de una producción tan escasa, algún influjo de la economía verbal y del arte de sugerir de Hemingway.

Loayza se dedicó asimismo a analizar sutilmente la obra de escritores como el Inca Garcilaso de la Vega, José de la Riva-Agüero, Abraham Valdelomar y Julio Ramón Ribeyro.

Por fin, Sebastián Salazar en persona, fue un líder de este subgrupo, lo que no suce-

dió en sus relaciones con el grueso de la generación del 50, donde él no tuvo una posición preeminente, debido a que lo juzgábamos como narrador, y en este campo no sobresalía mucho (juicio que modificaríamos luego de su muerte en 1965). Así, no influyó sino indirectamente en nosotros, si bien fue muy apreciado por su condición de promotor cultural, de crítico y de escritor polifacético. En verdad fue el primero, después de la apertura democrática de 1945, en ganar prestigio en los círculos intelectuales limeños. Sólo al principio, en algunos poemas y piezas teatrales, se mostró elitista, autor de «torre de marfil»; luego gozó de un saludable cambio y abrazó a la vez las carreras del escritor comprometido y del crítico social, inconforme con la situación de las mayorías del país. Lector voraz, infatigable, escritor elegante, crítico incisivo, polemista agresivo y cáustico, con todas estas virtudes tenía que influir en el joven Mario. Además, desde muy temprano, Sebastián fue un intelectual cosmopolita, de los que no había en Lima por esa época. Colaboraba en *Sur* y otras buenas revistas argentinas; en *Letras Peruanas* publicaba unas deliciosas «Cartas de Buenos Aires»; pronto fue colaborador de *Marcha,* en Uruguay, y de la revista de la UNAM, en México D.F., abrazando así a toda América Latina con su entusiasmo creador y crítico. De vez en cuando nos llegaban de la Argentina o México los libros que iba publicando en editoriales de nota. Su inquietud desbordó aun la variedad misma de sus ocupaciones; hasta llegó a enrolarse en la compañía teatral de Pedro López Lagar, como jefe de relaciones públicas, con el abierto afán de conocer aún más el teatro por dentro, actitud que le ayudaría en sus últimas piezas, tan maduras y diestras para la representación escénica. En suma, hombre y artista, inteligente, versátil, cuyos logros equivalían a una conquista para toda la nueva generación de escritores. No en vano Vargas Llosa, en su ensayo «Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú», lo juzga como «un porfiado y sobresaliente luchador» por el arte y la espiritualidad. Ese texto es el homenaje a «un resistente superior» contra la rutina y el desdén que sufren los creadores en el Perú. En fin, Vargas Llosa lo llama acertadamente «un creador de poemas, dramas y relatos y un creador de lectores y espectadores y, como consecuencia, un creador de creadores de literatura».

En el fondo de este apego por las letras hay quizá la entrega a una especie de religión, el valor más alto de la vida intelectual y espiritual. En la amistad con Sebastián, en la admiración temprana por el existencialismo, y en su primer viaje a Francia, cuando conoció a Camus, debe hallarse el fundamento teórico de la *actitud del escritor,* tema que siempre ha apasionado a Vargas Llosa. El escritor, según él, ha de ser un hombre muy ligado a su arte, un aspirante a la más alta calidad estética, pero también ha de estar comprometido con su sociedad y con su época, y por fin, ha de ser capaz de ofrecer todas las facetas de su personalidad en los distintos géneros posibles: poesía, teatro, novela, cuento, artículo, ensayo, y aún el periodismo, la conferencia y el cine. Sus únicas medidas han de ser la honestidad y la capacidad, manteniendo una actitud crítica frente a todo y a todos. Es natural que Sartre y Camus hayan sido sus ideales de juventud, y que, ya maduro, haya dudado y censurado a sus maestros y a su propia militancia política juvenil, de izquierda. Una conducta difícil no sólo de conservar sino de mantener, pero que idealmente significa la lucha continua del escritor contra su medio, a fin de abrir las puertas de la posibilidad de expresión, según Vargas Llosa sostiene tanto en su ensayo sobre Sebastián, como en el discurso de Caracas, al recibir el Pre-

mio Rómulo Gallegos, cuando se refirió al ingrato destino del poeta Carlos Oquendo de Amat, quien curiosamente reunía también las condiciones de político militante.

Toda esta evolución artística e intelectual, larga en otros escritores y muy breve en Vargas Llosa, puede medirse señalando cuáles eran sus metas en 1955 y 1959, en dos textos importantes publicados por él, uno al comentar el primer número de la revista *Cuaderno de composición* (en *El Comercio*, Lima, 21 de agosto de 1955) y otro al juzgar la trayectoria de Alejandro Romualdo («¿Es útil el sacrificio de la poesía?», en la revista *Literatura* n.º 3, Lima, agosto 1959), el joven poeta de mayor figuración por entonces y a la vez mentor de la «poesía revolucionaria», tendencia que nunca había sido bien vista, como suponemos, por el grupo de Sebastián, Loayza, Oquendo y Vargas Llosa, justamente quienes editaron ambas revistas, *Cuaderno de composición* (1955-57) y *Literatura* (1958-59).

En el primero, Vargas Llosa elogia con vivo entusiasmo todas las composiciones sobre el tema de la estatua (en cada número de la revista se proponía un determinado tema), escritas por sus compañeros de grupo, elogiando más que nada las virtudes de la prosa, aunque el tema fuera muy teórico, libresco, e inclusive tales elogios envuelven al mismo Romualdo; pero en el segundo, en un artículo duro y polémico, juzga como una decepción el que Romualdo haya abrazado en sus últimos libros el realismo social, en contraste con el buen poeta de sus primeros tiempos.

Pasemos a otros punto. Preguntémonos cuál era el panorama literario peruano en la década de los 50, a fin de descubrir si Vargas Llosa nació en un «yermo» o si aprovechó hábilmente los hallazgos de escritores que le antecedieron.

Como se ha dicho, coexistían por esa época figuras del indigenismo y las nuevas, con obra muy reciente. Respecto a la novela indigenista, años más tarde, Vargas Llosa la juzgó en general dentro de la por él llamada «novela primitiva», esto es, carente de los recursos técnicos y estilísticos del «boom», y dominada por el paisaje o por la «tierra». Sin embargo, en una segunda reflexión, reconoció a Ciro Alegría como a un «clásico» y destacó en adelante, de modo singular, la obra de José María Arguedas, valiosa por su autenticidad, por su apego al personaje mestizo, por traducir, sobre todo, la parte no occidental y difícilmente expresada del poblador andino. En ese sentido, Arguedas sería un ejemplo de honestidad, de amor a lo suyo y de conocimiento del indio y de sus manifestaciones culturales y artísticas. Con el tiempo, Arguedas le serviría para analizar también él la sociedad peruana, por encima de «defectos» como la carga ideológica excesiva en *El sexto* y en *Todas las sangres* [17] y la escasez de recursos técnicos. Para él, como para muchos, lo mejor de Arguedas está en *Los ríos profundos* y en varios de sus cuentos.

La nueva generación empieza a publicar relatos hacia 1950 (excepcionalmente «Una figurilla» aparece en 1948), en las revistas *San Marcos, Mercurio Peruano, Centauro, Letras Peruanas, Cultura Peruana*, y en los suplementos dominicales de *El Comercio* y *La Crónica*. El primer libro se lanza en 1953 *(Nahuín*, de Vargas Vicuña) y luego

[17] *Como se sabe, Vargas Llosa ha escrito sendos prólogos a estas dos novelas: «"El Sexto" de José María Arguedas: La condición marginal», prólogo a* El Sexto *(Barcelona: Laia, 1974), y «Arguedas, entre la ideología y la Arcadia», prólogo a* Todas las sangres *(Madrid: Alianza/Losada, 1982).*

viene el año muy fértil de 1954, cuando aparecen *Lima, hora cero,* de Congrains; *Náufragos y sobrevivientes,* de Sebastián Salazar, y *La batalla,* de Zavaleta, títulos a los cuales acompañan *Diamantes y pedernales,* de Arguedas, y *El hombrecillo oscuro,* de Porfirio Meneses, autor que ya no publicaría hasta 1975, con *Sólo un camino tiene el río.* A su turno, el libro de Arguedas simbolizó el reencuentro del escritor con su público, luego de trece años de silencio editorial, una vez superada la gran crisis psicológica, admitida por él mismo. Un año después, en 1955, aparecen la segunda edición de *Náufragos y sobrevivientes,* de Salazar; *Los gallinazos sin plumas,* de Ribeyro; *Kikuyo,* de Congrains; la novela corta *Los Ingar* y el cuento *El Cristo Villenas,* ambos por Zavaleta. En 1956 se publica en México, en la colección de Los Presentes, que dirige Juan José Arreola, la segunda edición de *El Cristo Villenas,* convertido ya en libro. Viene en seguida un año de intervalo, y por fin 1958 vuelve a ser fructífero: es la fecha de *Pobre gente de París,* de Salazar; *Cuentos de circunstancias,* de Ribeyro; *No una sino muchas muertes,* primera y única novela de Congrains; y *Unas manos violentas,* de Zavaleta. En 1960, Ribeyro publica también una novela, *Crónica de San Gabriel;* y finalmente en 1961 aparecen a la vez *Vestido de luto,* de Zavaleta; *Los inocentes,* de Reynoso; y *El avaro,* primer libro de Loayza.

He aquí la producción común del grupo, cuya mayoría de títulos antecede, como vemos, a 1959, fecha del primer libro de Vargas Llosa, *Los jefes.*

Las intenciones, influencias y frutos de los narradores del 50 son temas de un opúsculo que se publicara en Madrid,[18] en 1975. Pasados más de treinta años de los hechos, podemos quizá sintetizar sus principales objetivos:

1) Cambiar el foco de la narración, del campo a la ciudad, y dedicarse más bien al Perú integral, mestizo (en vez del país escindido de la escuela indigenista), actitud que se revela, por ejemplo, en la elección del tema de las barriadas por Congrains (1954), José Bonilla Amado y Luis Felipe Angell, a los que seguimos Ribeyro con *Los gallinazos sin plumas* y yo con «El muñeco». El influjo de este tema llegará a desbordarse en *La casa verde,* donde todo el Perú parece una inmensa barriada; en *Conversación en la catedral* los personajes más vigorosos y auténticos son los de abajo, los de vida marginal, ilegal o clandestina, y todos ellos se apartan de la «decencia» formal; y en *La guerra del fin del mundo,* la sociedad informal, los grupos nómadas, las tribus modernas unidas por el fanatismo han reemplazado ya a la sociedad establecida.

Otro tema de este mismo objetivo es el del mundo juvenil, que ofrece dos variantes: *a)* la descripción de las sensaciones y aventuras del adolescente, y *b)* la presencia de la *collera* o pandilla juvenil. Los personajes juveniles y aún infantiles de *La batalla* (1954), *Los gallinazos sin plumas* (1955), *El Cristo Villenas* (1955), *Los Ingar* (1955), *Cuentos de circunstancias* (1958) son similares a sus homólogos de *Los jefes* y *La ciudad y los perros,* con la diferencia de que en Vargas Llosa hay una intensificación de la agresividad adolescente; pero es una diferencia de grado, no esencial. Cada niño o adolescente es un luchador descubriendo la vida. Los narradores del 50, lo mismo que Vargas Llosa, se hallan fascinados por el misterio inicial y simbólico de las primeras experiencias del personaje, por las pruebas que debe superar a fin de ser un hombre. Son pe-

[18] *Zavaleta,* op. cit., *ver nota 5.*

queños héroes moldeados a golpes, como esculturas talladas en roca viva. Por último, no olvidemos que la *collera* aparece desnuda, obscena y feroz en *Los inocentes*, de Reynoso, dos años antes que en *La ciudad y los perros.*

2) El segundo objetivo es el asedio y revelación de la clase media, a la que hasta ahora no se habían dedicado sistemáticamente los escritores peruanos. Bryce afirma incluso que de ella provenían todos los nuevos escritores, y tiene razón. Al cambiar el escenario del campo a la ciudad, los narradores se dedican mayormente a pintar su propia clase: hogares angustiados por el dinero o por el afán de imitar a la burguesía; estudiantes que, por ser tales, facilitan un poder de observación interno y externo; empleados sin futuro; mujeres dominadas por el machismo; marginados, irónicamente puestos ante la ley o viviendo su tragedia de hambruna y penuria. Son numerosos los temas y personajes semejantes en la obra de Congrains, Sebastián y Ribeyro, por no citar la mía. La única excepción es la de Vargas Vicuña, dedicada casi exclusivamente a campesinos o a personajes marginales. Y por si ello fuera poco, aún Arguedas quedó fascinado por los personajes infantiles o juveniles, reiterando en *Diamantes y pedernales* (1954) los de sus primeros libros. He aquí en conjunto un antecedente natural para *Los jefes* y *La ciudad y los perros.*

3) Como tercer objetivo se da la elección del psicologismo en la descripción de la vida interior del personaje. El indigenismo, que nosotros hallamos en el pináculo del prestigio literario, exhibió una gran desventaja, la pobreza psicológica del personaje, el manierismo peligroso que a ratos se confundía plenamente con el costumbrismo. Y entonces los nuevos cuentistas y novelistas buscamos un enriquecimiento del personaje, una revelación de las varias capas de la personalidad. Pienso que ésta fue una de las mayores conquistas de la generación. Pero el psicologismo también traduce una profunda capacidad de observación de paisajes y hombres, al mismo tiempo que un cuidado especial por construir la atmósfera o «tono» general, y asimismo por manejar diestramente el diálogo. Hasta 1958, fecha en que cabe pensar en una influencia más o menos directa de la narrativa peruana sobre Vargas Llosa, esto es, hasta su segundo viaje a Europa, hay cuentos y novelas tanto de la nueva como de previas generaciones literarias peruanas, además de recientes y aplaudidas antologías como *La narración en el Perú* (1956) y *Cuentos peruanos contemporáneos* (1958), de Alberto Escobar, aparte de las publicadas por Luis Jaime Cisneros y Estuardo Núñez,[19] que forman un considerable bagaje del que no puede dudarse que abonó realmente el terreno, amplió el estrecho mirador indigenista, preparó el enriquecimiento del personaje, integró al paisaje en una comunión con el hombre (sin separarlos como antes) y facilitó el uso de un diálogo efectivo y preciso. Con estos antecedentes tenían que brotar en el nuevo terreno *La ciudad y los perros* y *Los cachorros.*

[19] *En el apogeo de la generación del 50, en Lima se publicaron varias antologías del cuento, género en boga. Entre ellas, las ya citadas de Escobar y estas otras:* Cuentos peruanos, *dos tomos (Lima: Círculo de Novelistas Peruanos, 1955). Si bien no se dice el compilador fue el propio Enrique Congrains Martín, el inventor del Círculo;* Cuentistas modernos y contemporáneos, *selección y prólogo de Luis Jaime Cisneros (Lima: Patronato del Libro Peruano, 1957); y* Los mejores cuentos peruanos *(tomo II), por Estuardo Núñez (Lima: Patronato del Libro Peruano, 1958).*

4) El cuarto objetivo, simultáneo con los demás, claro está, es el culto por la forma, por la minuciosa composición, por el estilo. A partir del 50, muchas técnicas ausentes de la narrativa peruana fueron asimiladas una a una: el monólogo interior, el narrador «ausente», los narradores sucesivos de una misma historia, la prosa poética, las rupturas temporales, el dato escondido, el comienzo en cualquier momento de la historia, el flash back. Por supuesto que cada cual las usó o dejó de usar (como en el caso de Ribeyro, heredero de técnicas tradicionales). Técnicas luego mejoradas y enriquecidas por Vargas Llosa y Bryce. Este culto por la forma nació del convencimiento de que el cuento y la novela eran verdaderas obras de arte, y el altar literario, el más alto de todos.

5) Otra meta es la búsqueda de un lenguaje peruano, propio, dentro del gran caudal de la lengua española. Justo es decir que, si bien se pasó del formalismo del lenguaje escrito al coloquial, incluso al regional, no se avanzó mucho, por nuestro apego a las formas cultas. Congrains y Reynoso avanzaron algo en esto, se hicieron «plebeyos», pero no crearon mundos lingüísticos atractivos. Esta fue una deficiencia, que Vargas Llosa y otros, especialmente Bryce, superaron con largueza.

6) Se cultivó asimismo el pensamiento teórico, cosa muy rara en la anterior escuela indigenista. Los escritores del 50 asumen la idea central de que los artistas literarios son hombres de pensamiento y por ello pueden dedicarse a la crítica, al ensayo, al teatro, al artículo periodístico y aún a la traducción, actitud que antecede y concuerda plenamente con la idea del escritor asumida por Vargas Llosa. Ahí están, por ejemplo, las traducciones de Loayza, Salazar Bondy y mías; los numerosos artículos críticos del mismo Loayza sobre el Inca Garcilaso, Valdelomar, Riva Agüero y Ribeyro; el variado libro de Ribeyro, *La caza sutil,* sobre sus preferencias literarias; la intensa labor de promoción cultural realizada por Oquendo, dirigiendo la revista *Hueso Húmero* y la editorial Mosca Azul; el famoso ensayo de Sebastián Salazar *Lima la horrible,* además de numerosos artículos sobre literatura y arte; las piezas teatrales de los tantas veces citados Sebastián y Ribeyro; y mis ensayos y artículos sobre Faulkner, Huxley, Lawrence, Eliot y otros autores.

7) Por fin, se cultivó la novela de interpretación sociopolítica. A estas alturas, ya parece ocioso repetir sus títulos: *Los Ingar* (1955), *No una sino muchas muertes* (1958), *Crónica de San Gabriel* (1960), *Una piel de serpiente* (1964), *En octubre no hay milagros* (1965), *Alférez Arce, Teniente Arce...* (1969), para sólo mencionar las primeras.

Pues bien, resumiendo no cabe decir que Vargas Llosa hubiera nacido en medio de un desierto, ni que sus temas, personajes, atmósfera, estructura del cuento y novela, y aún ciertos experimentos de técnicas y estilos, fueran algo que no se esperaba ya en las letras peruanas. Sus dos primeros libros, sin duda, están ligados y trabados con la obra de la generación del 50, si bien ellos exhiben otras cualidades que los diferencian y a la vez representan el inicio de una poderosa originalidad.

Los cuentos de *Los jefes* todavía no se distinguen mucho de los inmediatamente anteriores en la literatura del Perú. Sus personajes son en su mayoría adolescentes, la atmósfera más o menos violenta, el tema de una afirmación personal mediante la lucha, la pelea franca o el conflicto interior que por fin se resuelve; hay en sus páginas bandas

o pandillas escolares, choques de personalidad, deseos, frustraciones y sorpresas consumadas; y el estilo es toda una aspiración a escribir sin muchos adjetivos, sobriamente, ciñéndose a los hechos, como lo manda una combinación ideal entre Camus, Malraux y Hemingway, aún no lograda, por supuesto.

«Arreglo de cuentas» tiene algún parecido con «Mar afuera» de Ribeyro, o con «La batalla». La tensión, el choque de temperamentos, son el punto dramático donde la vida y la muerte se tocan. En «Los jefes» vemos la lucha de un grupo juvenil por reparar una injusticia de los mayores —simbólicamente los poderosos— durante una huelga estudiantil; tiene algunas semejanzas con *Lima, hora cero,* de Congrains, cuando ya los pobladores de barriadas no pueden más y se reúnen y parecen sublevarse, pero son incapaces de cambiar radicalmente las cosas y obtener lo que desean. «Día domingo» pinta a dos adolescentes en su primer enamoramiento de la misma muchacha; el que parece más débil desafía a nadar al que se supone fuerte, pero en plena competencia el primero ayuda generosamente al segundo y sacrifica su victoria, perdiendo a la muchacha voluntariamente. He aquí un cuento muy parecido en tono e intención a «Soy sentimental», de Sebastián Salazar, en que un joven lleva a una amiga (a quien parece amar en silencio) adonde una comadrona, a fin de que aborte el hijo del otro, del rival. Pero esa generosidad espiritual, como en «Día domingo», no compensa la agridulce desventaja en el amor. En cambio, la ceremonia espiritista de «El abuelo» emparenta la narración no con las de escritores del 50, sino con los cuentos fantásticos al modo de Clemente Palma, Valdelomar o César Vallejo. Finalmente, «Hermanos» repite la diversidad de personalidades como principio dinámico de la narración, además de ciertos «datos escondidos» al comienzo y de alguna sorpresa en el remate; y todo eso en las manos todavía inexpertas de Vargas Llosa.

Con excepción de «Día domingo», bastante aceptable, los cuentos están menos logrados que los de autores de la generación del 50. Y esto debió entenderlo Vargas Llosa, tan precoz en todo. Desde muy temprano, reconociendo sus limitaciones en el cuento, eligió de modo definitivo la novela, y tanto, que han pasado casi treinta años de ese libro y Vargas Llosa no ha vuelto jamás a escribir un cuento. Por algo será. Además, al elegir la novela, escribió *La ciudad y los perros,* vinculada aún a modelos precedentes (personajes juveniles, el individuo en pugna contra la sociedad o contra una institución, la búsqueda de liberación, un afán de identidad personal, las diversas ceremonias para alcanzar la hombría, el buceo psicológico en la ambigua intimidad juvenil). Por estas circunstancias hay semejanzas con las tres novelas peruanas mejor juzgadas por la crítica de la época en que apareció *La ciudad y los perros.* En efecto, *Los ríos profundos, Crónica de San Gabriel* y *Los Ingar* exhiben también personajes juveniles, registran el paso de una edad biológica y espiritual a otra, hay pruebas por las que pasan los protagonistas a fin de madurar, y el premio final es alguna clase de lucidez, de camino que se aclara o se nubla del todo. Pero ahí acaban las similitudes. El contrapunto de capítulos e historias de *La ciudad y los perros,* el estilo dinámico, preciso y acezante, el caleidoscopio de sensaciones, el culto a la violencia y al sexo, la interacción de personajes, son las buenas marcas de la independencia del joven escritor que ya no se va pareciendo a nadie. Desde su primera novela, hay en él una mayor preocupación por técnicas narrativas, un mejor contrapunto de escenas y personajes, y aún de miradores

distintos, de estilos cambiantes para describir facetas ocultas de la intimidad; hay un diálogo certero, eléctrico, eficaz, y hay una paulatina incorporación de este diálogo a la narración. He aquí, en suma, experimentos y hallazgos del genio del nuevo artista, cualidades que se harán aún más visibles, desde el punto de vista estilístico, en *Los cachorros,* pequeño y logradísimo libro con el que Vargas Llosa confirma su independencia literaria y su marcha por un camino enteramente propio y muy suyo.

Carlos E. Zavaleta

La habitación donde nunca amanecía

Cuando Cenutrio, tabernero, barajó por última vez las cartas, aún no había cambiado de postura el abuelo desde por la mañana. Los yernos la habían ocupado en arreojar el vino en la bodeja, cuidando de que no entrara en ella mujer con regla, dando de mano a eso de las doce por mor de la visita anunciada de una parentela lejana.

—Va a llover.

—Mejor para vender el trigo: con los días nublados no suele asomarse el garrapatillo.

Las nietas habían estado deslizándose por el arambol de la escalera un rato, yendo luego a la huerta a cortar tres repollos para regalar.

—Ya están al caer. Con este tiempo siempre se tarda un poco más.

Podía estar pensando el abuelo en que sus yernos habían vuelto pronto, antes, al menos, y que bien hubiera estado dejar repleto el volquete con la uva machacada para llevarla temprano al alambique.

—El otro día me comí un guisante de estos congelados y una vez que se le fue el frío, estaba bueno.

—Sería de la primera cogida. La segunda ya es peor, la tercera apenas sí vale, y ya la cuarta para los cerdos.

Quizás pensaba el abuelo en que las cristalinas gotas de aguardiente rezumadas tiempo atrás por el pellejo y la pepita de su uva, estarían presidiendo ahora desde el rincón más sórdido de la taberna de Cenutrio, pared con pared consigo, el barajamiento de la vida con cuarenta cartas usadas. Pero no cambió de postura en toda la mañana, sentado en silencio a la luz tamizada por los visillos del ventanuco, pareciendo buscarse piel adentro por algún alivio de la memoria. Su cuarto tenía los huecos cegados con telas negras.

—A él no le hace falta la luz, —había dicho la abuela clavando las cortinas.

—Ya chispea. Va a ser buena.

Cenutrio cantó su triunfo con porrazos y con risas, haciendo temblar la pared cercana al abuelo, y el pastor, que acababa de bajar del monte tras quince días de aldrán, lo miró con sus ojos cansados, hechos a escudriñar la noche, somnolientos al alba. Igual que el viento le podía entrar ábrego o solano, obligándolo a cambiar de postura el aldeo en la madrugada, así las partidas con Cenutrio, según el aire de las cartas. El abuelo escuchó el golpe de gracia sobre el tapete de hule, la vibración del tabique, el alboroto del triunfo, el remolino del arrastre de sillas. E imaginó al pastor en silencio, acariciando su gorro de montero, olor a cabro, masticando lentamente su mata de romero, aún con el tintineo de esquilas a flor de oído, triste por haber perdido esa vez, otra, desde dos semanas atrás en que bajó por últimas, dejando la soledad del monte por la otra soledad del pueblo.

—Ya estamos los que quedamos: Cenutrio, el pastor, la abuela y yo.

Las casas vacías se alineaban prietas de argamasa como en un juego de terrario en el que un viento loco la hubiera levantado para ir gastándolas poco a poco. Apenas un candado, un débil cerrojo, una herrumbre de alambre, servían de títulos de propiedad. A veces un pájaro vocinglero chocaba con fuerza contra la abandonada campana que en su día llamara a cónclave, y los límites del pueblo se llenaban de la sensación de un eco lejano, de fiesta olvidada. Los plateados chopos aguantaban firmes las embestidas del viento y frotaban sus hojas en lo alto como una multiplicación de manos ateridas, intentando provocar palmas para llenar el vacío.

—Hay que aprovechar el rampojo.

—¿Qué murmuras?

El abuelo no cambió de postura. Le llegó como un agua fresca la revolera de los nietos bajando por el arambol, las bromas de los yernos venidos de la ciudad para arreojar el vino.

—Hay que apartar el hollejo para hacer orujo.

La abuela le fue poniendo en sus manos trozos de queso y pan, rodajas de buen chorizo despielado, vino viejo. El abuelo comió en silencio, en un perseverante silencio, atendiendo más al tacto tibio de la mano compañera que a las palabras que flotaban por la casa.

—Dentro de cuatro días cumplirá noventa.

La mano de la abuela le arrimó un plato caliente. Sonó el tintineo de la cuchara como una sola esquila en el monte, midiendo la distancia con la loza. Sorbo a sorbo acabó el caldo, después, un pescado tierno y amarillo que apenas cató, un café denso y humeante, y como extra, un vasito mediano de aguardiente.

—Vamos, abuelo, un poquito en empine no cae mal.

Así estuvo mucho rato, rozando el cristal con los nudillos, abarcándolo con tres dedos y llevándoselo a los labios. Pared con pared sintió a Cenutrio y al pastor sentarse de nuevo. Quizás pensó desde su mirada blanca que volvían a dirimir criterios de nómada y sedentario a través de una revancha. Cada dos semanas, la partida. El pastor esperándola monte arriba; Cenutrio oteando el almanaque pueblo abajo.

—Me gustaría que ganara el pastor.

La abuela lo obligó a moverse:

—A mí me da igual gane quien gane. Anda, échate la siesta hasta la tarde.

El abuelo se sintió guiado con paso de ceremonia hasta el cuarto oscuro donde las ventanas habían sido cegadas con telas negras.

—Aquí no hace falta luz. El no la necesita.

—Ya llueve fuerte. ¿Y los que iban a venir?

—Con este tiempo, lo habrán dejado para más adelante.

La abuela lo dejó entre las sábanas, vestido. El tiró del embozo y sintió su tacto húmedo en la cara. Afuera, seguía el frote de las hojas en lo alto, el tecleteo de los platos en el comedor, el roneo de la radio mal puesta, el leve roce de algún pájaro en la campana, los gritos de Cenutrio desde la taberna, machacando al pastor con un rey de oros.

Y como marco, el pueblo. No más allá de un aire hueco y parlanchín acariciando paredes de adobe.

El abuelo no cambió de postura en toda la tarde. Aún con los ojos de par en par, se convirtió por entero en un silencio adulto, un vacío que le vino de dentro y se calmó en un suspiro, el último, que inundó el cuarto en un instante y se hizo mudo para siempre, aunque cualquiera que se asomara a la oscuridad pensara que se había dormido plácidamente, como un niño, en aquella habitación donde nunca amanecía.

Manuel Garrido Palacios

Sobre la esperanza*

Hasta donde he tenido que ver con la poesía como algo envuelto en las transformaciones de la mentalidad, es todo aquello que estaríamos tentados de denominar como *Zeitgeist,* aunque nadie es capaz de definirlo. Pero ahora voy a formular una sencilla pregunta: ¿Qué pasa si el lamento tan ampliamente extendido en la poesía de hoy prueba ser una respuesta profética a la situación sin esperanzas en la que se ha encontrado la humanidad? En ese caso, la poesía podría haber probado una vez más que es más consciente que el término medio de los ciudadanos, o bien que sencillamente intensifica lo que está siempre presente pero velado en la mente de las gentes.

En el siglo XIX, la convicción acerca de la decadencia e inminente caída de la civilización occidental, fue expresada primero en el pensamiento ruso; y en este aspecto Dostoievsky no es una excepción. La misma creencia apareció pronto en Europa Occidental. La revista parisina *Le Décadent* decía en 1886: «No tendría sentido concebir el estado de decadencia que hemos alcanzado. La religión, las costumbres, la justicia; todo tiende hacia la decadencia». Lo que se llamó decadencia se convirtió pronto en un movimiento y en una moda entre los bohemios, igual que sucedió con el existencialismo unas pocas décadas más tarde. Hacia el 1900, asimismo, la serena ciencia-ficción de Jules Verne fue reemplazada por las ominosas predicciones de catástrofes o del dominio de las máquinas que eluden el control humano. La palabra eslava *robota* pasó el uso común en varias lenguas como «robot», una invención del escritor checo Karel Capek.

La tecnología, como tema para la ciencia-ficción, adquirió también, imperceptiblemente, un matiz político, elaborando imágenes de una sociedad futura desesperanzada. Quizá una despedida al optimismo decimonónico se produce ya en *The Time Machine* (1895) de H. G. Wells, en tanto que nuestro siglo crea novelas sobre los sistemas totalitarios del mañana, como en *We,* de Yevgeny Zamyatin (1926); *Brave New World* (1932) de Aldous Huxley y *1984* (1948) de George Orwell. Sobre los mismos pasos podrían colocarse dos novelas de Stanislaw Ignacy Witkiewicz, que son poco conocidas en Occidente: *Adiós al otoño* (1927) e *Insaciabilidad* (1930; publicada en inglés, *Insaciability,* en 1937). Esta literatura de anticipación corresponde a una universal

* *«Sobre la esperanza» es el sexto y último capítulo del libro* Testimonio de la poesía. *Los cinco capítulos anteriores aparecieron en los números 420, 425, 428, 442 y 443 de esta Revista. Hoy, al entregar al lector el final del libro de Czeslaw Milosz, Premio Nobel de Literatura en 1980, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS desea hacer pública su gratitud al gran poeta polaco y a la Harvard University Press (Cambridge, Londres), quienes generosamente nos autorizaron la traducción al idioma español y la publicación de* Testimonio de la poesía. *Quede, pues, por nuestra parte, el testimonio de la alegría que nos ha deparado el poder compartir este libro con nuestros lectores.* (Redacción.)

y casi obsesiva preocupación por el futuro, que es incomprensible por grandes que sean los cambios en el entorno inmediato del individuo en el curso de una sola vida. Sentimos, de nuevo, «l'accélération de l'histoire».

Resulta interesante reflejar en qué extensión ciertas predicciones de los escritores se han cumplido. Dostoievsky, en apariencia, sólo escribía sobre sus contemporáneos. Dijo una vez: «Todo depende del siglo XX», y trató de adivinar qué sería del hombre para ese entonces, precisamente lo que hizo su adversario Chernyshevsky, a quien Lenin iba a elegir como maestro. Dostoievsky, como vemos ahora, merece por entero el título de profeta, incluso si sólo fuese el autor de *Los poseídos*. Sin embargo, al leerlo, nos parece descubrir las limitaciones de toda profecía. Tales profecías, probablemente, se asemejan siempre a una columna tipográfica que se ha torcido, de modo que cada línea está cambiada de sitio y la secuencia de frases se rompe; o para utilizar otra comparación, se parecen a una serie de espejos donde es difícil distinguir la realidad de la ilusión. Es decir, todas las secuencias de datos están allí, correctamente previstas, sólo que sus relaciones y proporciones están alteradas. O sea que el futuro siempre se ve como a través de un espejo, oscuramente.

¿También deberíamos otorgar el título de profeta, digamos, a un «decadente» de los últimos años del siglo XIX, que lee a Dostoievsky y a Nietzsche, admira a Schopenhauer y buscó remedio al aburrimiento y la futilidad soñando con el Nirvana? Si elige el suicidio (una ocurrencia no poco frecuente) los hechos que pronto ocurren pueden suministrar alguna justificación a un acto semejante. Todavía no hemos abarcado del todo lo que significó para Europa el año de 1914, y cuán violentamente las escalas de su destino allí se inclinaron. La poesía pesimista que escribieron los decadentes podía encarnar, así, el futuro cifrado y visto oscuramente. Lo que ahora sucede es siempre un poco distinto de nuestras expectativas conscientes o inconscientes, pero ese «poco» revela una divergencia radical. Muchas cosas han sucedido desde esa época para que la perspectiva mental del 1900 no resulte completamente extraña para nosotros, aún cuando reconozcamos que los problemas que atormentaban a los decadentes estaban bien fundados.

Más tarde, cuando la I Guerra Mundial no parecía más que un cruel episodio en la historia de Europa, se hizo un intento para cultivar cierto mito que demostró tener corta vida y que hoy está olvidado. Fue el mito del Soldado Desconocido. Se depositaron coronas sobre su tumba y se escribieron muchos poemas sobre el tema. Por un momento, el mito probó ser de utilidad para los movimientos —bastante fuertes— de los pacifistas de varios países; aliados a la izquierda política, prepararon inconscientemente el terreno para las victorias de los dictadores. En 1920, el mismo poeta podía ser con frecuencia el autor de poemas sobre el Soldado Desconocido y sobre el gas mostaza. Por eso hay que recordar que la próxima guerra fue imaginada como la guerra del gas venenoso y que la Yperita, o gas mostaza, que se empleó al final de la I Guerra Mundial en Ypres, se convirtió en un símbolo, similar al de la bomba atómica más tarde. Aquí de nuevo, las profecías demuestran no ser del todo correctas. Cuando estalló la guerra siguiente, sus horrores fueron de una clase nunca vista por nadie. Pero ninguna de las partes usó el gas en el campo de batalla.

Se podría hacer un catálogo de los ominosos pronósticos que ahora aparecen, tanto

en la ciencia ficción como en la poesía. En vista de la atmósfera conducente a la apropiación de temas y a la incierta naturaleza de la profecía, deberíamos tratar estas ansiedades con una dosis de sospecha. Esto no significa que una sabia apreciación de la situación del hombre a finales del siglo XX pueda resultar particularmente tranquilizante. Y ya que un poeta, como he dicho, debe ser fiel a la realidad, evaluándola con un sentido de la jerarquía, no me desviaré del tema si dirijo mi atención por un momento a materias que preocupan a políticos y economistas.

Estamos en el camino que lleva a la unificación de nuestro planeta. En los tiempos que corren, esa unificación es fruto de la ciencia y de la tecnología, que son las mismas en todas partes. Este es el resultado de la victoria de una única civilización, la que surgió en la pequeña península de Europa. Gracias a las discusiones de sus teólogos, esta civilización desarrolló el mecanismo del pensamiento abstracto, que fue aplicado posteriormente a los descubrimientos científicos. Dominó y casi destruyó a las civilizaciones más estáticas, encerradas en sí mismas. Una variedad de invenciones técnicas, desde armas hasta automóviles, transistores y televisión, fueron los medios de conquista y, con las mismas características, sus exponentes filosóficos. Al mismo tiempo, la península europea exportó sus crisis internas, primordialmente la crisis de la forma política, a todo el planeta. La revolución científico-tecnológica tuvo lugar dentro del mismo sistema de monarquías gobernadas por reyes cuya autoridad emanaba de la sanción divina y esto presupuso una estructura vertical: lo divino arriba, lo humano debajo. Un cambio radical ocurrió cuando la fuente de la autoridad se trasladó al pueblo, a una «voluntad general» expresada en el voto. El modelo, tomado por Rousseau de las asambleas de toda la población en los pequeños cantones suizos, demostró ser más y más abstracto cuando se aplicó a países con muchos millones de habitantes, y tan pronto como los métodos para influir en la opinión pública comenzaron a ganar en complejidad. Si en el siglo XIX parecía que todo se inclinaba hacia la democracia, el siglo XX trajo con él una serie de defectos. La democracia mostró poca habilidad para extenderse más allá de su área original, la península europea occidental y Norteamérica. Más aún: los habitantes de los países con sistemas democráticos, en su mayoría, están afectados por una falta de fe en la validez de la democracia y en la posibilidad de defenderla contra las intrusiones de un sistema totalitario agresivo.

El sistema, también, hace derivar el lenguaje que usa para cantar sus propias loas a la noción de la voluntad general, modificando en consecuencia la noción misma. Los dirigentes aparecen como una encarnación de la voluntad general, la cual, si se deja abandonada a sí misma, podría ignorar sus propios y verdaderos deseos. Uno de los rasgos del totalitarismo, que a menudo cita Karl Marx, consiste en tratar a la población como a niños a los que no se debe dejar jugar con cerillas, es decir, expresar su opinión en elecciones libres. Sin embargo, se preservan las elecciones ficticias, y esto nos recuerda el origen europeo occidental del rival de la democracia. Como es natural, el conflicto se disimula con la redistribución de la riqueza, la primordial tarea social. La discusión real, de todos modos, se refiere a la fuente de autoridad.

Nuestro planeta es pequeño, y su unificación en un estado global es plausible. Puede lograrse, por ejemplo, con una conquista. La guerra atómica es una posibilidad, aunque quizá no mayor que el uso del gas venenoso en la II Guerra Mundial, y hoy día los

movimientos pacifistas no están exentos de histeria. La infantería ha sido un factor decisivo en todas las guerras de este siglo y esto puede inclinarnos a suponer que también podría serlo en el futuro.

Actualmente, la tierra entera se parece a la península griega en los tiempos de la Guerra del Peloponeso, al menos en el sentido que la democracia tiene para sus países enemigos, que inician el entrenamiento militar de su juventud desde la infancia. Asimismo, tanto la moderna Atenas como la moderna Esparta están afectadas por graves dolencias y sus políticas están en gran medida modeladas por sus enfermedades. Una declinación de las virtudes cívicas se está produciendo en el Oeste y por lo tanto las jóvenes generaciones dejan de considerar *como propio* al Estado (digno de ser servido y defendido aún con el sacrificio de la vida). En cuanto a esto, el año de 1940 en Francia estableció el modelo de la paz a cualquier precio, aún con la rendición al enemigo. Todavía, esta enfermedad y otras de tipo similar parecen relacionarse funcionalmente con la extraordinaria capacidad creativa de Occidente, como si la desintegración fuera una condición necesaria para su progreso. Un decadente del 1900 se sentiría actualmente impresionado por el desarrollo sin precedentes de la ciencia, la tecnología, la medicina y las artes, precisamente en la era en que, de acuerdo a sus predicciones, no se iban a ver más que ruinas. Y la aparente salud del sistema totalitario, con su culto oficial al Estado y a las virtudes militares, oculta el mal del estancamiento en cada campo del esfuerzo humano, salvo en la producción de armas. Ahora, cuando el siglo se acerca a su término, no quedan dudas acerca del carácter paralizante de cualquier Estado basado en el monopolio de la propiedad y el poder. Se alimenta de los restos de un pasado orgánico —no erradicado del todo— o de la tecnología, la ciencia y el arte importado del exterior. Imaginar un Estado totalitario universal es imaginar una oscura edad de esterilidad e inercia.

Si los poetas europeos o norteamericanos no pueden desviar la lucha por el planeta, quieran o no admitir su interés en la cuestión, es dudoso que sus colegas de América Latina puedan ser capaces de mostrar una preocupación equivalente. Parecen vivir en un tiempo histórico diferente, el tiempo de los movimientos populares en esa parte del mundo, y no se sienten afectados con las cosas que un habitante de Polonia y Checoeslovaquia conoce de primera mano. El no paralelismo de los tiempos históricos que coexisten en la Tierra introduce elementos adicionales en el desasosiego humano común a todos.

El destino de la civilización —de la única, porque las demás han perdido la partida— no es alentador y es por eso que algunos poetas son ahora entusiastas lectores de las profecías apocalípticas de Nostradamus. Cuando buscamos esperanza, debemos volvernos hacia la dinámica interna responsable de habernos llevado a ese preciso punto. Las cosas comienzan a parecer extrañas cuando reflexionamos en los conceptos de «salud» y «decadencia», cuando parecen ser sumamente engañosas. El tiempo estaba desajustado, no sólo para Hamlet sino también para Shakespeare y sería difícil sostener que exageraba la cuestión. De hecho, hacia el siglo XVI, la era moderna estaba aún en sus comienzos, cuando todo lo bueno y lo malo estaban por darse. Desde esa época, los poetas han tendido a visualizar un orden situado en alguna otra parte, en un lugar y un tiempo diferentes. Semejante anhelo, por su naturaleza escatológica, se dirige con-

tra cualquier «aquí y ahora», y se convierte en una de las fuerzas que contribuyen a un incesante cambio. ¿Es esto decadencia? Lo es, indudablemente, si se quiere significar una falta de habilidad para relacionarse con las formas existentes. Uno puede adelantar la hipótesis de que lo que sucede en Occidente es similar a los procesos iniciados en un organismo por las bacterias que son indispensables para sus propias funciones. Es posible que la rama occidental de la civilización se desintegre porque crea y cree porque se desintegre. El destino de la filosofía de Kierkegaard puede servir de ejemplo. Nació de las desintegraciones producidas en el interior del cristianismo, en todo caso dentro del protestantismo; a su vez, sus lecturas de Kierkegaard parecen haber influído en Niels Bohr, creador de la teoría cuántica del átomo.[1]

Es posible que estemos presenciando una especie de carrera entre lo que da vida y la destructora actividad de las bacterias de la sociedad; por eso aguarda en el futuro un resultado desconocido. Ningún ordenador sería capaz de calcular tantos pros y contras; por eso un poeta, con su intuición, resta como una vigorosa —aunque incierta— fuente de conocimiento. Poniendo la política y la economía a un lado, retornaré ahora a mis propias razones de ser, sino optimista, al menos opuesto a la desesperanza.

Debemos hacer justicia a nuestra época, sólo comparándola con la de nuestros abuelos y bisabuelos. Algo sucedió, cuya importancia aún nos elude y parece muy común, a pesar de que sus efectos perduran y se acrecientan. La excepcional cualidad del siglo XX no queda determinada por los *jets* como medio de transporte, por la disminución de la mortalidad infantil o por la píldora del control de la natalidad. Está determinada por el surgimiento de la humanidad como una nueva y elemental fuerza; hasta ahora la humanidad ha estado dividida en castas diferenciadas por el vestido, la mentalidad y las costumbres. La transformación puede observarse claramente sólo en ciertos países, pero está ocurriendo gradualmente en todas partes y ocasiona la desaparición de ciertos conceptos míticos, difundidos durante el pasado siglo, acerca de las específicas y presumiblemente eternas tareas del campesino, el obrero y el intelectual. La humanidad como fuerza elemental, el resultado de la tecnología y de la educación masiva, significa que el hombre está accediendo a la ciencia y el arte en una escala sin precedentes.

Mi difunto amigo el escritor polaco Witold Gombrowics era muy consciente de esto. Tenía un don para hacer formulaciones insolentemente simples. «Estoy generalmente clasificado como un pesimista, incluso un "catastrofista" —dijo en Vence en 1968, un año antes de su muerte—.[2] Los críticos han crecido acostumbrados a pensar que una literatura contemporánea de cierto nivel debe ser necesariamente negra. La mía no es negra. Por el contrario, es más bien una reacción contra el tono sarcástico-apocalíptico que está habitualmente de moda. Yo soy como el barítono en la Sinfonía Coral: "Amigos, ya basta de esta canción. Hagamos oír más gozosas melodías".» Y aún más:

> ¿Alienación? No, tratemos de admitir que esta alienacion no es tan mala, porque la tenemos en nuestros dedos —como dicen los pianistas—, en nuestros disciplinados y técnicos dedos, los cuales, aparte de la alienacion, da a los trabajadores tantas fiestas libres y maravillosas al año, por lo menos, como días de trabajo. ¿Vacío? ¿El absurdo de la existencia? ¿La nada? No exageremos. Un dios o unos ideales no son necesarios para descubrir valores supremos. Sólo tenemos

[1] *Max Jammer,* The Conceptual Development of Quantum Mechanics *(New York. McGraw Hill, 1966).*
[2] A Kind of Testament, *editado por Dominique de Roux (Filadelfia. Temple University Press, 1973).*

que pasar tres días sin comer nada para que un mendrugo se convierta en nuestro supremo dios: son nuestras necesidades la base de nuestros valores, del sentido y el orden de nuestras vidas. ¿Bombas atómicas? Hace algunos siglos moríamos antes de los treinta años: plagas, pobreza, brujas, Infierno, Purgatorio, torturas... ¿Es que vuestras conquistas se os han subido a la cabeza? ¿Habéis olvidado lo que éramos ayer?

A esto podemos responder que el infierno de hoy y las torturas de hoy no son inferiores a las de la Edad Media. Sin embargo, el cambio que imagina Gombrowicz es real. La dificultad para apreciarlo correctamente proviene de una peculiar degradación que sigue a todo lo nuevo. Los ciudadanos de un Estado moderno, no ya moradores de su aldea y distrito, saben leer y escribir, pero no están preparados para recibir nutrición de un orden intelectual más alto. Están sustentados artificialmente en un bajo nivel por la televisión, los films y los magazines ilustrados; unos medios que son para la gente lo mismo que las pequeñas sandalias para el pie de la mujer en la vieja China. Al mismo tiempo, la élite está comprometida en lo que se llama «cultura», que consiste en su mayor parte en ritos que sirven al esnobismo y limitan con el hastío. Por lo tanto, la apertura esencial de la humanidad hacia el arte y la ciencia son sólo potenciales y deberá pasar mucho tiempo antes de que se convierta en un hecho universal.

Un poeta, sin embargo, presupone la existencia de un lector ideal, y el acto poético anticipa a la vez el futuro y acelera su llegada. Antes he hablado de las lecciones de biología y de la reduccionista *Weltanschauung* profesada universalmente en la actualidad. Expresé la esperanza de que será sustituida por otra visión mejor adaptada a la complejidad del mundo y los individuos. Me parece que este deseo debe estar enlazado, de una u otra manera, con una nueva dimensión emprendida por una humanidad esencial —y aquí espero alguna sorpresa de mi auditorio—, la dimensión del pasado de nuestra raza humana. Esto no parece demasiado probable, ya que la cultura de masas se inclina a olvidar rápidamente importantes acontecimientos (incluso recientes) y cada vez se enseña menos historia en las escuelas. Dejadnos considerar, sin embargo, lo que ha sucedido al mismo tiempo.

Nunca antes la pintura y la música del pasado había sido tan universalmente accesible a través de reproducciones y discos. Nunca antes habíase recreado la vida de las pasadas civilizaciones en forma tan gráfica. Y las multitudes que ahora visitan los museos y galerías no tienen precedentes históricos. De este modo la tecnología, que fuerza a la historia fuera de las salas de clase, compensa —quizá incluso con generosidad— lo que fue destruído. Atreviéndome a hacer una predicción, espero —tal vez bastante pronto— que en el siglo XXI se produzca un radical despido de la *Weltanschauung* caracterizada principalmente por la biología; y esto será la consecuencia de una conciencia histórica recientemente adquirida. En lugar de presentar al hombre a través de aquellos rasgos que lo ligaban a formas más altas de la cadena evolucionista, serán acentuados otros de sus aspectos: su carácter excepcional, la rareza y soledad de esta criatura misteriosa para sí misma, un ser que trasciende incesantemente sus propios límites. La humanidad se vuelve cada vez más hacia sí misma; cada vez más contempla su entero pasado, buscando una clave para su propio enigma, penetrando a través de la empatía de las generaciones pasadas y civilizaciones enteras.

Pueden descubrirse premoniciones de esto en la poesía del siglo XX. La educación en el 1900 era por supuesto el privilegio de una pequeña élite, e incluía el aprendizaje

de latín y griego, remanentes del ideal humanista. También se requería algún conocimiento de los poetas de la antigüedad leídos en la lengua original. Este período se ha cerrado y el latín ha desaparecido también de la liturgia católica, sin muchas probabilidades de que renazca. Pero al mismo tiempo, a juzgar por la poesía, según dice Robert Graves, el pasado de los mediterráneos —judíos, griegos, romanos— ha empezado a tener una existencia aún más intensa en nuestra conciencia que la que poseía entre nuestros educados predecesores, aunque de una manera diferente. Se pueden multiplicar los ejemplos entre los poetas. Asimismo, la presencia de míticas figuras tomadas de la literatura europea o de la leyenda literaria, es más vívida que en cualquier época anterior; figuras como Hamlet, Lear, Próspero, François Villon, Fausto.

Partiendo de esta perspectiva, vale la pena mencionar las aventuras de un poeta; al menos algunos pocos de sus poemas pertenecen al canon del siglo XX y merece el título de precursor, aunque su obra en conjunto es desigual. Constantino, Cavafis, un griego de Alejandría, nació en 1863. Tras muchas tentativas de escribir en el espíritu del *fin-de-siècle,* se atrevió a seguir una idea ajena a la moda literaria, sumamente subjetiva, de sus contemporáneos. Se identificó a sí mismo con todo el mundo helénico, desde los tiempos de Homero hasta la dinastía de los Seléucidas y Bizancio, encarnándose en ellos de modo que su viaje a través del tiempo y el espacio era también un viaje hacia su propio reino interior, su historia como heleno. Quizá el impulso vino de su familiaridad con la poesía inglesa, especialmente con Robert Browning y sus *personae,* tomados de la Italia del Renacimiento. Tal vez leyó también los poemas de Pierre Louis, las *Canciones de Bilitis.* Sea lo que fuere, los mejores poemas de Cavafis son meditaciones sobre el pasado, que aproxima de modo que el lector percibe los personajes y situaciones de muchos siglos atrás como si fueran familiares. Parecería que Cavafis pertenece a la segunda mitad de este siglo, pero ésta es una ilusión que surge de su tardía llegada al mundo de la poesía a través de traducciones. De hecho fue casi desconocido en vida (a pesar de que T. S. Eliot lo publicó en su *Criterion)* y se le descubrió gradualmente después de su muerte en 1933. Escribió sus poemas más famosos antes de la I Guerra Mundial. «Wainting for the Barbarians» es de 1898; «Ithaka» en su primera versión está fechado en 1894 y en la segunda, en 1910. «King Dimitrios» es de 1900; «Dareios» e «In Alexandria, 31 B.C.» llegaron algo más tarde, en 1917.[3]

Puesto que he tratado de presentar mi fondo polaco y he utilizado ejemplos tomados de la poesía polaca en estas conferencias, sería quizá apropiado señalar que la presencia del pasado helénico en Cavafis es harto comprensible para un poeta de Polonia. El verdadero hogar de un poeta polaco es la Historia, y a pesar de que la historia polaca es mucho más breve que la de Grecia, no es menos rica en derrotas e ilusiones perdidas. En la decisión de Cavafis —explotar su propia historia helénica— su lector polaco reconoce la idea que ya había descubierto cuando leía poetas de su propia lengua: aquélla en la que percibimos la condición humana con piedad y terror, no en abstracto sino siempre en relación con un espacio y tiempo determinados, en una provincia precisa, en un determinado país.

[3] *Milosz utiliza obviamente la traducción inglesa. Se trata de «Esperando a los Bárbaros», «Itaca», «El rey Demetrio» y «En Alejandría, año 31 a.C.».*

He elegido para citar el «Darios» de Cavafis, probablemente porque el personaje que en él aparece está tratado con humor condescendiente y se une al malestar que siente el poeta respecto a la fama. Busca la fama tanto de los labios del monarca como por un reconocimiento de parte de maliciosos críticos. Este retrato de un poeta de hace dos milenios se ajusta a mi acercamiento ligeramente irónico hacia mi propia profesión, que debe ser perceptible en lo que he dicho acerca de sus peculiaridades.

DAREIOS

Phernazis el poeta está trabajando
en el pasaje crucial de su epopeya:
de cómo Dareios, hijo de Hystapis
se apoderó del reino Persa.
(Es de él, Dareios, que nuestro glorioso rey,
Mitrídates, Dionisos y Evpater desciende)
Pero esto exige una seria consideración: Phernazis debe analizar
los sentimientos que Dareios debe haber tenido:
¿arrogancia, quizá, o intoxicación? No; más bien
una cierta comprensión de las vanidades de la grandeza.
El poeta piensa profundamente en el problema.

Pero su criado, irrumpiendo,
lo interrumpe para anunciar nuevas muy importantes
la guerra con los romanos ha comenzado
la mayor parte de nuestro ejército ha cruzado las fronteras.
El poeta está atónito. ¡Qué desastre!
¿Cómo puede nuestro glorioso rey,
Mitrídates, Dionisos y Evpator,
molestarse ahora leyendo poemas griegos?
En medio de la guerra, piensa, ¡poemas griegos!

Phernazis arroja todo lo hecho. ¡Qué mal comienzo!
Precisamente en el momento en que estaba seguro de destacarse
con su *Dareios,* seguro de conseguir
que sus envidiosos críticos callaran de una vez y para siempre.
Qué revés, que terrible revés para sus planes.

Y si esto sólo fuera un revés, no sería tan malo
¿Pero podemos considerarnos realmente a salvo en Amisos?
La ciudad no está muy bien fortificada,
y los romanos son los enemigos más espantosos.

¿Somos nosotros, los Capadocios, capaces de igualarles?
¿Es eso concebible?
¿Somos capaces de competir con las legiones?
Grandes dioses, protectores de Asia, ayudadnos.

Pero a través de toda su nerviosidad, de todo el tumulto,
la idea poética va y viene insistentemente:
arrogancia e intoxicación; esto es lo más probable, claro;
arrogancia e intoxicación es lo que Dareios debe haber sentido.

Como advertimos a través del comentario al poema de Cavafis, el poeta Phernazis es un personaje ficticio. La ciudad en que vive, Amisos, estaba situada en la costa de Pontus, en el mar Egeo. Mitrídates IV (Evpator) era un rey de Pontus, que comenzó una guerra con Roma en el año 71 a.C. y en ese momento tiene lugar la acción del

poema. Amisos fue tomada por los romanos tres años después, y el rey Mitrídates perdió la guerra con Pompeyo en el 66 a.C.

Acabo de aludir a la identificación con seres del pasado, a un sentimiento de fraternidad que nos ayuda a penetrar el velo del tiempo. El poeta Phernazis ilustra un secreto de la vocación poética. Sus angustias, cuando estalla la guerra y el destino de su ciudad y su país están en juego, son cómicas. Y entonces, simultáneamente con su enfermedad profesional —su hipersensibilidad hacia las opiniones favorables acerca de su obra— algo más lo impele: «Pero a través de toda su nerviosidad, todo el tumulto / la idea poética va y viene insistentemente». Un poeta no puede escapar del todo de su pequeño juego de orgullo y humillación, pero al mismo tiempo se libera una y otra vez de su ego a través de la «idea poética». Todo esto adquiere una peculiar expresividad porque, precisamente, la ciudad de Amisos, el poeta Phernazis y el rey de aquel país son para nosotros meras sombras que nos piden que les demos vida, como las sombras del Hades hacen con Homero.

Volver al presente lo pasado. Aún estamos dispuestos a creer que el poeta recibe más de una vida porque es capaz, precisamente, de andar por las calles de una ciudad que existió hace más de dos mil años. Pero quizás es justamente eso lo que la gente persigue en su incesante búsqueda del pasado en reproducciones de arte antiguo, arquitectura, moda y museos llenos de público. Un hombre unidimensional quiere adquirir nuevas dimensiones colocando en máscaras y vestidos las maneras de sentir y pensar de otras épocas.

Temas más serios también están involucrados aquí. «¿De dónde vendrá una renovación para nosotros, para nosotros que hemos despojado y devastado todo el globo terráqueo?» pregunta Simone Weil. Y responde: «Sólo del pasado, si lo amamos». A primera vista es una formulación enigmática y es difícil conjeturar qué pensaba. Su aforismo adquiere sentido a la luz de otra de sus opiniones. Cuando dice en otro lugar: «Hay dos cosas que no pueden limitarse a ningún racionalismo: Tiempo y Belleza. Debemos partir de ellas.» O: «La distancia es el alma de la belleza». El pasado está «tejiendo con tiempo el color de la eternidad». En su opinión, es difícil para un hombre alcanzar la realidad, porque está obstaculizado por su ego y por la imaginación puesta al servicio de su ego. Sólo una distancia en el tiempo nos lleva a ver la realidad sin colorearla con nuestras pasiones. Y la realidad vista de este modo es bella. Es por eso que el pasado tiene tanta importancia: «El sentido de la realidad es puro en él. Aquí es pura alegría. Es pura belleza. Proust». Al citar a Simone Weil pienso en qué me ha hecho tan receptivo a su teoría de la purificación. Probablemente no es la obra de Marcel Proust, que ella amaba tanto, sino una obra que leí mucho antes, en la infancia, y que fue desde entonces mi constante compañía: *Pan Tadeusz,* de Adam Mickiewicz, un poema donde los más ordinarios incidentes de la vida diaria se convierten en una trama de cuento de hadas, porque están descritos como ocurridos hace mucho tiempo, y allí el sufrimiento está ausente porque el sufrimiento sólo nos afecta a nosotros, los vivos, pero no a los personajes invocados por una memoria que todo lo perdona.

La humanidad también puede sondearse a sí misma en el sentido de buscar una realidad purificada por el «color de la eternidad»; en otras palabras, sólo por la belleza. Probablemente es esto lo que Dostoievsky, escéptico como era respecto al destino de

la civilización, quería significar cuando afirmaba que el mundo podría salvarse a través de la belleza. Esto significa que nuestra creciente desesperanza ante la divergencia entre la realidad y el deseo de nuestros corazones podría remediarse, y el mundo que existe objetivamente —tal vez como aparece a los ojos de Dios y no como nosotros lo percibimos, deseosos y sufrientes— podría aceptarse con todo su bien y su mal.

He ofrecido varias respuestas a la pregunta de por qué la poesía del siglo XX tiene un tono tan tenebroso y apocalíptico. Es bastante cierto que las causas no pueden reducirse a una sola. La separación entre el poeta y la gran familia humana; la progresiva subjetivización que se hace manifiesta cuando estamos aprisionados en la melancolía de nuestra transitoriedad individual; los automatismos de las estructuras literarias, o sencillamente de la moda: todo esto tiene sin duda una gravitación. Si bien he declarado que estoy por el realismo como el consciente o inconsciente anhelo del poeta, debo conceder lo que es debido a una sobria evaluación de nuestro predicamento. La unificación del planeta no se está consumando sin un alto coste. A través de los medios de masas, los poetas de todos los lenguajes reciben información de lo que ocurre a través de la superficie de toda la Tierra: de las torturas infligidas a hombres por otros hombres, del hambre, la miseria, la humillación. En los tiempos en que su conocimiento de la realidad estaba limitado a una aldea o a un distrito, los poetas no tenían semejante carga que soportar. ¿Sorprende que se sientan siempre moralmente indignados, responsables; que ninguna promesa de los futuros triunfos de la ciencia y la tecnología puedan velar estas imágenes del caos y la humana locura? Y cuando tratan de visualizar el futuro próximo no hallan nada allí salvo la probabilidad de crisis económica y guerra.

Este no es el lugar para decir qué va a suceder mañana, como hacen las adivinas y los futurólogos. La esperanza del poeta, una esperanza que yo defiendo, que adelanto, no está delimitada por ninguna fecha. Si la desintegración es una función del desarrollo y el desarrollo una función de la desintegración, la carrera entre ambos puede muy bien terminar con la victoria de la desintegración. Por largo tiempo pero no para siempre: y es aquí donde entra la esperanza. No es ni quimérica ni disparatada. Al contrario, cada día pueden verse signos indicando que ahora, en el momento presente, está naciendo algo nuevo, en una escala antes nunca vista: la humanidad como una fuerza elemental, consciente de que trasciende la Naturaleza, porque vive con la memoria de sí misma, es decir, en la Historia.

Czeslaw Milosz

(Traducción: *José Agustín Mahieu*)

Una visión comparada de España y Turquía: *El viaje de Turquía*

I. En 1905 Manuel Serrano y Sanz editó por primera vez un diálogo renacentista anónimo escrito hacia 1550. Esta obra, de título y autor desconocidos, fue bautizada por su editor con el título de *Viaje de Turquía* por el que todavía la conocemos.[1] Con ello se resaltaba el asunto central de la obra: su protagonista, Pedro de Urdemalas, reencuentra camino de Santiago a sus dos antiguos compañeros de estudios en Alcalá, Juan de Votoadiós y Matalascallando. Se inicia así un largo coloquio entre los tres, dominado por la asombrosa aventura de Urdemalas. Este cuenta que fue capturado por los turcos y llevado como esclavo a Constantinopla, en donde permaneció ocho años, hasta que logró fugarse y regresar a España tras un penosísimo viaje cuajado de incidentes. Esta odisea personal le da pie a ofrecer un verdadero tratado sobre la vida entre los turcos, lo que abre una vía inédita en la literatura española. ¿Qué motivo pudo inducir al anónimo autor a interesarse por Turquía? ¿Por qué este país y no otro? Un breve repaso de las condiciones históricas contemporáneas al *Viaje* nos revela elementos imprescindibles para penetrar en su sentido. Lejos de responder a un caprichoso gusto personal por lo exótico, nuestra obra se revela como respuesta a un creciente e insatisfecho deseo colectivo de información.

El interés de Europa por Turquía en la primera mitad del siglo XVI se desarrolla paralelamente a la expansión del imperio turco. Solimán el Magnífico había asumido el poder en 1522, y en la primera etapa de su largo reinado extendió los límites del imperio con prodigiosa rapidez.[2] Ese mismo año conquistó Belgrado y Rodas cayó en manos de su armada, y para 1526 su afianzamiento en la península balcánica era total, por lo que sin detenerse comandó su ejército a la campaña de Hungría. Dominada ésta en apenas un año, en 1529 su avance imparable hacia el interior del continente se situaba, según reza una frase ya tópica, «a las puertas de Viena». Al mismo tiempo su poderío naval crecía a un ritmo comparable, extendiendo el control del Mediterráneo Sur hasta Argelia y Túnez. La Cristiandad tuvo por fuerza que interesarse por este pue-

[1] *Manuel Serrano y Sanz ed., Autobiografías y memorias (Madrid, N.B.A.E., 1905), II, 1-149. Sobre los manuscritos y el título de la obra, cf. Marcel Bataillon,* Le Docteur Laguna, auteur du «Voyage en Turquie» *(Paris, Editions Espagnoles, 1958). El título original de la obra era, según Bataillon, probablemente análogo al que se lee en la segunda parte del manuscrito de El Escorial: «Segunda parte del diálogo de Pedro Hurdimalas y Juan de Voto a Dios y Matalascallando que trata de las costumbres y secta de los turcos y de otras cosas de aquella parte». Nuestras citas del* Viaje *se hacen por la edición de F. García Salinero (Madrid, Cátedra, 1980).*

[2] *La información que sigue está extraída de Lord Eversley, The* Turquish Empire *(Nueva York, Dodd, Mead, 1917), pp. 117-26; y Leon Lamouche,* Histoire de la Turquie *(París, Payot: 1953), pp. 90-102.*

blo del que Europa sabía tan poco. Todo había empezado en 1373, con la fundación de la dinastía otomana. Esta supo construir una sociedad expansiva a partir de las comunidades nómadas centroasiáticas y con un fundamento en el Islam. En 1453 los otomanos dieron un aldabonazo en la conciencia europea con la toma de Constantinopla, acontecimiento de tal significado psicológico para la Cristiandad que aún hoy sirve como fecha convencional de la historiografía occidental para señalar el inicio de la Edad Moderna. Un siglo después Turquía se ha convertido en una potencia que amenaza a la Cristiandad desde el Oriente. Europa contempla con estupor este avance imparable que ya está revistiendo a los turcos con la denominación de «invencibles». Pero Mexía escribe:

> El potentísimo reino de los turcos, que el día de hoy es tan temido y tan grande... nuevo es y de muy poca antigüedad, y visto lo poco que ha que comenzó a ser poderoso, aunque la gente de los turcos sea antigua, cosa es maravillosa lo mucho que ha extendídose, porque doscientos y cuarenta años ha escasamente que comenzó a ser nombrado y conocido.[3]

¿Cómo explicar este hecho? La respuesta es una vez más el socorrido recurso a la Providencia. Continúa Pero Mexía:

> Lo cual, como es de creer, ha venido por permisión y azote de Dios, para castigar y emendar el pueblo cristiano. Así como en los antiguos tiempos envió Dios un Antioco, un Nabucodonosor y un Ciro, y otros tales, que oprimiesen y cativasen su pueblo de los judíos, así ha permitido y permite, por nuestros pecados, que el reino del Turco fuese en aumento y se extendiese tanto, para temor, pena y castigo de nuestro descuido y culpas.[4]

Es creencia harto común. En su *Consultatio de Bello Turcico* (1530), Erasmo atribuye el poder turco no tanto a su conducta y valor como a las locuras y vicios de los cristianos,[5] argumento que repiten el viajero Jérôme Maurand en 1544 y Pierre Viret, reformador protestante de la Suiza francesa, en 1560.[6] Los moralistas cristianos, interesados en denunciar el vicio y la corrupción dominantes en la vida de sus países, buscan impresionar las conciencias de los ciudadanos en espera de una enmienda general de sus conductas. La explicación providencial ha ayudado a la configuración de una visión negativa del turco que va haciéndose norma. Este es el infiel, el enemigo de Cristo, pueblo incapaz de virtudes por el islamismo que profesan, «gente sin palabra ni ley» dice el viajero español Diego Galán;[7] «hombres sin fe y bárbaros,» «cruel y diabólica gente,» los llama Pero Mexía.[8]

Este sentimiento viene a continuar en España un espíritu de cruzada contra el Islam aún vivo en la conciencia social. Con la toma de Orán (1509) por las tropas españolas, Cisneros había alimentado el sueño de una continuación de la Reconquista al otro lado del estrecho. Bouvelles y Savonarola propagarán después su ideal mesiánico de una con-

[3] Silva de varia lección *(Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1933), I, 89.*

[4] Ibíd., *p. 89.*

[5] *Un resumen de su contenido puede hallarse en John Jortin,* Life of Erasmus *(Londres, 1808), II, 318.*

[6] *Ferdinand Braudel,* The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II, *trad. Siân Reynolds (Nueva York, Harper & Row, 1966), II, 665.*

[7] Cautiverios y trabajos, 1589-1600 *(Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1913), p. 83.*

[8] Silva, *I, 90 y I, 79 respectivamente.*

versión universal a la religión de Cristo,[9] objetivo aún más apremiante con el correr de los tiempos, habida cuenta el creciente poder del hasta ahora invencible Turco. Solimán ha levantado el cerco de Viena presionado por problemas internos, sin que los cristianos lograran unirse para combatirle. El encuentro definitivo, la batalla de Lepanto, no llegará hasta 1571. Mientras tanto el corifeo de voces que llaman a la guerra contra el infiel aumenta sin cesar, fruto de una frustración que aumenta con la sólida expansión del poderío otomano. Cualquier signo quiere interpretarse como presagio providencial de su inevitable derrumbamiento.[10]

Otros prefieren ser más prácticos y deciden estudiar al enemigo. Así Paolo Giovio, cuyos *Comentarii delle cose de Turchi* se dieron a la imprenta en Venecia en 1531. Por primera vez la retórica del miedo deja paso al análisis de las condiciones de vida del turco, que le han permitido tantos éxitos militares. El objetivo práctico del libro viene inequívocamente expresado en el prólogo:

afin que fácilmente por los capitanes y maestros de guerra se pueda hallar verdadero remedio contra la fuerça y arte de ellos y los soldados christianos por el exemplo de las cosas pasadas vengan a mejor y Más clara disciplina de esta guerra.[11]

No todo sin embargo son clarines de guerra. Han pasado varios siglos desde las cruzadas altomedievales, y en las últimas décadas el humanismo cristiano ha abanderado la causa del irenismo. El hecho es de una gran trascendencia para la mentalidad de occidente, que paulatinamente llegará a hacer de la paz un ideal colectivo. En el siglo XVI aún son minoría. El sentimiento predominante es que la guerra es el estado natural y saludable de la sociedad. Sir William Cornwallis define la guerra como «el remedio para un estado saciado de paz, es una medicina para las comunidades enfermas de tranquilidad y ocio excesivos,» y su opinión debe tenerse por típica.[12] Con todo, la voz de Erasmo se ha dejado sentir, y su *Querela Pacis* ha encontrado eco en humanistas de toda Europa. Pero tomar posiciones firmes resulta más difícil. Obviamente las guerras que escandalizan a Erasmo, Tomás Moro, Luis Vives o Alfonso de Valdés son las causadas por la disidencia luterana, que han enfrentado mutuamente a las naciones cristianas. En una sociedad belicosa no deja de atraer a los humanistas la idea de una guerra contra el turco que quizá logre acabar con las luchas fratricidas. Lo ideal es la paz, pero si ha de haber guerra, sea contra el imperio otomano. Al fin y al cabo el peligro de que lleguen a sojuzgar a occidente es real, y la guerra en defensa propia es lícita en

[9] *M. Bataillon,* Erasmo y España *(México, F.C.E., 1950), I, 60-9.*

[10] *Todavía en 1647, muchos años después de Lepanto, abundaban las interpretaciones de presagios que anunciaban un inminente derrumbamiento del imperio turco. En ese año un tal Alonso Paredes publica en Madrid una* Relación en la cual se contienen los más notables y espantosos prodigios que hasta hoy se han visto, sucedidos en Turquía, y todos amenazan la pérdida y ruina de aquel Imperio; y en particular, un niño que nació en Ostrabiza, con tres cuernos, tres ojos, las orejas de jumento, la nariz de una ventana, y los pies y piernas retuertos al revés. *(Cit. por Miguel Herrero García,* Ideas de los españoles del siglo XVII, *Madrid, Gredos, 1966), p. 259.*

[11] *Cit. por Albert Mas,* Les Turcs dans la littérature espagnole du Siècle d'Or *(París, Institut d'études Hispaniques, 1967), I, 25. La cita es de la primera traducción española (Madrid, 1543).*

[12] *Cf. Paul A. Jorgensen, «Theoretical Views of War in Elizabethan England»* Journal of the History of Ideas *13 (1952), 476 ss., de donde saco también la cita de Cornwallis.*

todos sus términos.[13] Sin embargo hay que desconfiar. En una epístola a Moro Erasmo se muestra preocupado por la nueva campaña contra el turco que acaba de anunciarse: ¿no acabará ésta, como otras anteriores, en guerra entre cristianos?[14] Por otra parte, pobre ejemplo moral pueden dar los cristianos a los turcos («Quid cogitabunt, si viderint...?»), y así es ingenuo esperar una verdadera conversión por su parte.[15] Además, el deber del cristianismo es amar y no odiar: «Crudelis esses, si hoc faceres Turcis; quales quales sumus, homines sumus,» dice Erasmo en uno de sus *Coloquios*.[16] «Amandi sunt Turcae, nempe homines» insiste Vives, recordando el amor de Cristo a sus enemigos: «Hoc naturae lex postulat, hoc Christi jussa... hoc nostrae ipsorum utilitates.»[17] Difícil posición la de los humanistas afectos al irenismo que, ante un problema tan complejo, nunca acaban de tomar una posición sólida y definitiva.

El libro de Giovio había abierto una nueva vía. A pesar de su confesada finalidad bélica, se hallaba en él un germen de interés genuino por conocer los mecanismos sociales, jurídicos y políticos de los turcos, además claro está de su estructura militar. El ejemplo halla pronto numerosos imitadores, como respondiendo a la creciente demanda de información sobre Turquía que el público europeo les solicita. Todos saben que el Turco es el enemigo, el infiel, la media luna que se cierne sobre la Cristiandad, pero es precisamente ese poder el que más y más los hace blanco general de interés y hasta de admiración. Al igual que ocurrió en la España de la Reconquista, la visión de los moros como enemigos no impidió su incorporación a la literatura cristiana como héroes épicos y sentimentales. A partir del siglo XI, una vez que los cristianos lograron equilibrar la balanza militar, la maurofilia invade hasta la literatura popular, reflejo inequí-

[13] *La doctrina irenista de Erasmo se encuentra en los caps. XXI y XXII de la* Querela pacis. *Erasmo tiene, como Lutero, sentimientos mixtos sobre el Turco. Cuando el peligro de que los otomanos se apoderen de Occidente es real, Erasmo no deja de inquietarse. En su coloquio* Puerpera *escribe: «Interim superant et inminent Turcae, nihil non populatun si successerit quod agunt»* (Opera omnia, *I, vol. III, ed. L-E. Halkin, F. Bierlaire y R. Hoven, Amsterdam, North Holland, 1972, p. 455). Pero no por ello deja de llamar locos a quienes se dedican a predicar sistemáticamente la guerra contra el Turco («alius ad bellum adversus Turcas novendum adhortatur») en el prólogo al* Elogio de la locura. *De todos modos, como ya se ha dicho, tanto Erasmo como Vives suelen tratar del asunto relacionándolo con las guerras entre cristianos. Este último titula su tratado más importante sobre el tema* De Europae dissidiis, et bello turcico *(Brujas, 1526) y en él insiste en que nada anima más al Turco: «Turca interea, discordiis nostris potens»* (Opera omnia, *VI, 457). En una carta al rey Juan II de Portugal, Vives alaba la política expansionista del monarca, cosa rara en él, pero uno observa después que más que aplauso a esa expansión, Vives aprovecha la ocasión para censurar a los príncipes cristianos que combaten entre sí: «Y de este modo con esta mansedumbre, sin alborotos, en los pueblos cristianos, llevando las armas y el terror bélico a otras latitudes, propagaste ampliamente nuestra religión, mientras que otros aquí entre nosotros con sus armas y con sus almas, con sus luchas, más aún con su furor y su rabia, la redujeron a una situación sumamente angustiosa y la pusieron en un tremendo y horrible peligro»* (Epistolario, *ed. y trad. José Jiménez Delgado, Madrid, Editora Nacional, 1978, p. 583). Más explícitamente favorables a la guerra contra el Turco son Alfonso de Valdés en el* Diálogo de Mercurio y Catón *y Juan Ginés de Sepúlveda en dos tratados:* Oratio ad Carolum Quintum ut bellum susciperet in Turcas *(Bolonia, 1529) y* Cohortatio ad Carolum V Imperatorem Invistissimum ut, facta cum Christianis pace, bellum suscipiat in Turcas *(Anvers, 1535), título este último que recuerda el del tratado de Vives citado.*

[14] *Cf. A. Renaudet,* Erasme et l'Italie *(Ginebra, Groz, 1954), pp. 129-30.*

[15] *La pregunta es de Erasmo en una epístola al abad Pablo Volzio, en la que se muestra partidario de una conversión lograda mediante deseos caritativos y fervientes oraciones. Cf. John Jortin, I, 126-8.*

[16] Colloquia. Opera omnia, *I, vol. III, p. 392.*

[17] *Cit. por Carlos Noreña,* Juan Luis Vives *(La Haya, Nijhoff, 1970), p. 206.*

voco de la conciencia colectiva.[18] A mediados del siglo XVI no hay rastro de una comparable turcofilia. El enemigo es *demasiado* poderoso, y habrá que esperar a que pase Lepanto y al genio de Cervantes para que la exaltación patriótica de los encuentros armados se dé la mano con visiones idílicas de cortesía, refinamiento y sensualidad entre turcos y cristianos en Argel o Constantinopla. Pero sí asoma con trazos bien claros una nueva actitud representada por algunos humanistas que, tras redescubrir el Oriente mediante los clásicos, se lanzan ahora a conocer los dominios del Turco por propia experiencia. De entre ellos destacan dos obras de especial significación: las *Cartas* de A. G. de Busbecq y las *Observaciones* de Pierre Belon.[19] El flamenco Busbecq, embajador imperial en Turquía, reúne en sus cuatro cartas lo más sustancial de sus conocimientos sobre la vida de los turcos. Belon formó parte de una embajada enviada por Francisco I con el propósito de conocer y estudiar la geografía física y humana del Mediterráneo oriental. Lo que hace a estas dos obras un grupo aparte es el criterio con que se analiza la vida turca. Aquí no hay improperios ni condenas, sino una actitud comprensiva, crítica e imparcial, que censura defectos y alaba virtudes siguiendo los razonamientos de su observación, y no atendiendo a prejuicios de raza, cultura ni religión. Otros relatos de viajeros como los de Menavino, Spandugino, Nicolai, etc. responden sin duda a un vivo interés por conocer los múltiples aspectos de la vida en Turquía, y aún elogiando ocasionalmente alguno de ellos, su perspectiva es siempre la de miembros de una sociedad superior que tratan de formas de vida extranjeras, es decir *bárbaras* y por ello inferiores,[20] muy al contrario de Busbecq y Belon, quienes como veremos tienden a la comparación de comportamientos sociales en términos de igualdad, especialmente este último. Señalemos un hecho significativo. Busbecq estudió en Bolonia y Padua, en donde se familiarizó con los estudios naturalistas, que nunca olvidó. Su larga y apretada carrera diplomática no le impidió seguir sus intereses botánicos, y a ese interés se debe la introducción en occidente de varias plantas y flores, cultivadas con semillas que él mismo trajo a la vuelta de sus viajes.[21] En cuanto a Belon, importa señalar su condición de médico y el hecho de que su misión en la embajada de que formó parte era específicamente la de recabar información naturalista sobre los países del Mediterráneo oriental. Debemos pues a estos dos naturalistas una curiosa disidencia en la inquina general de sus sociedades hacia los turcos. Mientras Europa vibra con el proyecto de una nueva cruzada, Busbecq y Belon se atreven a exaltar la sociedad turca y aún a colocarla como modelo de no pocos aspectos que las sociedades cristianas debieran imitar.[22]

[18] *Cf. Georges Cirot, «La maurophilie littéraire en Espagne au* XVI *siècle»,* Bulletin Hispanique *42 (1940), 213-27; Francisco López Estrada, Introd. a su edición de* El Abencerraje y la hermosa Jarifa *(Madrid, Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1957).*

[19] *Ogier Ghiselin de Busbecq,* The Turquish Letters... 1554-1562, *ed. y trad. Edward Seymour Forster (Oxford, Clarendon, 1928). Pierre Belon,* Les observations de plusieurs singularitéz et des choses memorables trouvées en Asie, Indes, Egypte, Arabie et autres pays étranges *(París, 1555). Citamos por la tercera edición (París, 1558).*

[20] *Entre ese grupo de obras, sobresalen: G. A. Menavino,* I Costumi et la Vita de Turchi *(Génova, 1548); Nicolas Nicolai,* The nauigations, peregrinations and uoyages, *trad. T. Washington (Londres, 1585); y Guillaume Postel,* De la Republique des Turcs *(Poitiers, 1560).*

[21] *E. S. Forster,* Letters, *p. XI.*

[22] *Clarence Dana Rouillard destaca la consistente imparcialidad de Belon, así como su rechazo en varias cuestiones a los sentimientos de superioridad que la sociedad francesa mantenía sobre los turcos* (The Turk in French History, Thought, and Literature, *París, Boivin, 1941, pp. 203 y ss.* Cf. *también F. Braudel, II, 666).*

II. Al comienzo de su obra, el autor del *Viaje* expone meridianamente la intención que le ha movido a redactar su obra en una Dedicatoria dirigida al recién coronado Felipe II (1557):

y sabiendo que el mayor contrario y capital enemigo que para cumplir su deseo Vuestra Magestad tiene (dexados aparte los ladrones de casa y perros del ortolano) es el Gran Turco, he querido pintar al bibo en este comentario a manera de diálogo a Vuestra Magestad el poder, vida, origen y costumbres de su enemigo, y la vida que los tristes cautibos pasan, para que conforme a ello siga su buen propósito. (pp. 88-89)

Sobre ello se insiste al final de la misma Dedicatoria:

Plegue a Dios omnipotente, César invistíssmio, que con el poder de Vuestra Magestad aquel monstruo turquesco, vituperio de la natura humana, sea destruído y anichilado de tal manera, que torne en livertad los tristes christianos oprimidos de grave tiranía, pues çiertamente después de Dios en sólo Vuestra Magestad está fundada toda la esperanza de su salud... para que con felices victorias conquiste la Asia y lo poco que de Europa le queda. (p. 94).

Son palabras familiares. Este es un prólogo que responde al propósito belicoso-patriótico que ya conocemos. En España ya existen para este momento dos obras que han continuado el espíritu de Giovio: son la *Palinodia de la nephanda y fiera nación de los Turcos* (Orense, 1547), y la *Historia en la qual se trata de la origen y guerras que han tenido los turcos desde su comienzo...* (Valencia, 1556). Se trata en ambos casos de obras decididamente entusiastas de la cruzada. ¿Se inscribe pues el *Viaje* en esa misma línea ideológica? Sólo una lectura incompleta y superficial de la Dedicatoria así lo sugeriría.[23] En realidad, ya en las palabras citadas encontramos un giro irónico. El gran turco es el enemigo capital «dexados aparte los ladrones de casa y perros del ortolano». Sobre estos enemigos interiores insiste luego nuestro autor:

Ningún otro aviso ni particularidad quiero que sepa Vuestra Magestad de mí más de que si las guerras de acá çibiles diesen lugar a ello y no atajasen al mejor tiempo el firme propósito de servir a Dios, no menos se habría Solimán con Philipo, que Darío con Alexandro, Xerse con Temístocles, Antiocho con Judas Macabeo. (p. 91)

De la formulación tópica —el gran enemigo es el Turco— pasamos ahora a otra menos convencional: el problema son las guerras de religión, por las que los reinos de la cristiandad se perjudican mutuamente no comiendo ni dejando comer. Pero la Dedicatoria va aún más lejos. Lo que en apariencia no es sino una incitación más a la cruzada contra el infiel se convierte precisamente en lo contrario: el autor descalifica por su ignorancia a quienes predican tal cosa soñando con un frente unido de la Cristiandad. Proyecto absurdo, piensa nuestro autor:

No hay a quien no mueba risa algunos casamenteros que dan en sus escripturas remedios y consejos, conforme a las cabezas donde salen, cómo se puede ganar toda aquella tierra del turco, diziendo que se juntasen el Papa y todos los príncipes christianos, y a las dignidades de la Iglesia y a todos los señores quitasen una parte de sus haziendas, y cada reino contribuyese con tanta

[23] *Así lo cree R. García Villoslada, que habla de una «dedicatoria a Felipe II, emocionada, exhortándole a tomar las armas contra el Turco, porque sabe la debilidad interna de aquel imperio» («Renacimiento y Humanismo», en* Historia general de las literaturas hispánicas, *G. Díaz-Plaja ed., Barcelona, Barna, 1951, II, 380).*

gente pagada, y paresçiéndoles dezir algo encaresçen el papel, no mirando que el gato y el ratón, y el perro y el lobo no se pueden iunzir para arar con ellos. (pp. 90-91)

Con esta poco bucólica imagen, nuestro autor se atreve a negar la eficacia real de la religión como causa política. La opinión general habla de la *Cristiandad,* entendiendo que la creencia compartida por tantos pueblos es un vínculo inquebrantable. Para nuestro autor, en cambio, está claro que el factor que mueve a esos nacientes estados modernos es su propio interés y no vagos ideales de cruzada, lo que hace a esos pueblos tan distintos entre sí como esas familias de animales: lobos, perros, gatos y ratones... el autor ha ido a escoger nada menos que especies enemigas por naturaleza. ¿Pero no era así el mapa político de esa Europa suicida donde la guerra era el hábito y la paz un raro sueño de unos cuantos humanistas, donde las alianzas y enemistades entre cristianos (¡Francia con el Turco! ¡el Papado contra el Emperador!) se formaban y se desbarataban como castillos de naipes?

La idea de una Dedicatoria contradictoria en apariencia no es única. Un ejemplo similar y expresando la misma idea lo encontramos sin ir más lejos en el *opus magnum* del doctor Andrés Laguna, candidato de Bataillon a la autoría del *Viaje*. En el prólogo a su *Dioscórides,* dedicado también a Felipe II, Laguna alaba el sentimiento de expansión imperial del monarca: «vos nos allanaréis el camino que podamos como por nuestras casas, hollando aquellas naciones bárbaras, caminar por todo el Oriente y contemplar y aún traer por vuestros divinos triunfos aquellas divinas plantas».[24] Hasta aquí el sentimiento general, pero más adelante el autor se refiere a un ejemplo del orden natural digno de imitación humana, y discurre así:

Allégase a todo lo dicho que las plantas nos dan claro ejemplo para ejercitar equidad y Justicia, pues vemos que cada una de ellas permanece en su propio asiento en el cual fue transpuesta y sembrada, sin usurpar o invadir el sitio de sus vecinas; y aun algunas, dándonos singular muestra de caridad y de benevolencia, suelen acoger y albergar en sus propios senos otras plantas que no consintió en sí la tierra, como consta del larice, que deja crecer en su tronco el agárico; del cisto, que permite entre sus raíces arraigarse la llamada hipocístide; del lino, que en sí mismo retiene y apacienta la cabelluda casuta, y finalmente del pacientísimo roble, que en su copa consiente al muérdago y le deja injerirse en sus propios ramos.[25]

Con este encantador símil botánico, Laguna revierte el pensamiento tópico en favor de otro más personal, acorde al que ya ha expresado en su *Discurso sobre Europa.* Caridad y benevolencia, dos ejes del pensamiento erasmista, son cualidades morales que hay que buscar en el reino vegetal, a falta de príncipes cristianos que las practiquen. La imagen, cargada de intención es inequívoca, y para que así lo entienda quien leyere el texto, Laguna añade más adelante el precedente histórico. Dignos son de admiración, dice, aquellos Augustos Emperadores de Roma, «porque no eran tan solícitos y curiosos de acrecentar los límites del Imperio, como de conservar la sanidad de los súbditos.»[26] La gente puede seguir soñando con inminentes cruzadas contra el gran enemigo, pero el autor del *Viaje* y Laguna no se dejan engañar y ponen el dedo en la llaga

[24] *Andrés Laguna ed., trad. y coment.,* Pedacio Dioscórides Anazarbeo. Acerca de la materia medicinal *(Salamanca, 1570), p. XXIV.*

[25] Ibíd., *p. XXV.*

[26] Ibíd., *p. 4.*

con su diagnóstico: el mal está en casa; la verdadera enfermedad es la propia debilidad.[27] Urdemalas vuelve al asunto, ratificando las palabras de la Dedicatoria:

si nuestro invictíssimo Çésar tubiese tiempo de poder ir contra este exército, con sólo el diezmo de gente que llebase quebraría los dientes al lobo, sino que, parte él estar empedido en estas guerras de acá, que no le dexan executar su deseo, parte también nuestra cobardía y poco ánimo, por las ruines informaciones que los de allá nos dan sin saber lo que se diçen, les da a ellos ánimo y victorias. (p. 424).

Mata no puede sino asentir: «Poco veo que ganamos con todas sus discordias, como ellos han hecho con las nuestras» (p. 437). He aquí pues el primer mito hecho añicos. De la supuesta amenaza del Turco hemos pasado a la amenaza real del fratricidio cristiano.

A Turquía se la llama en la Dedicatoria con los calificativos habituales: «monstruo turquesco, vituperio de la naturaleza humana.» El lector debe esperar pues en el texto que sigue un contenido que ratifique y razone convincentemente las causas o las manifestaciones de ese perverso pueblo. Pero esperará en vano. En lugar de oprobio y condena, Urdemalas extiende ante sus ojos una visión de Turquía comprensiva, coherente e incluso en no pocos casos entusiasta. El autor del *Viaje* se encarga literalmente de desmentir sus palabras iniciales a lo largo de más de cuatrocientas páginas. Bien pudo ser ésta una razón de peso por la que el autor decidió esconderse en el anonimato; esa visión positiva del enemigo es un desafío contundente a la opinión pública, y el autor del *Viaje* es consciente de ello.[28] Urdemalas profesa un desacuerdo total con los relatos de cautivos y viajeros que regresan de Turquía echando las pestes habituales de los turcos: «como cada uno que viene de la feria quenta según que le va en ella, disfámanlos si no lo hizieron bien con ellos, y dizen que son crueles y bárbaros y mill males» (p. 406). De la misma manera Urdemalas más de una vez sale al paso de ese prejuicio antiturco común en España. Una anécdota basta para que Votoadiós lo saque a luz: «¡Oh de la bestial jente!» (p. 262). En ese caso, sigue característicamente la corrección a cargo de Urdemalas: «No es sino buena y belicosa» (Id.). Contra la opinión negativa de la realidad turca, predominante entre los cristianos y que en nuestro texto encarnan Votoadiós y Mata, Urdemalas ofrece la suya, tan positiva, reclamando siempre la posesión de una verdad que respalda con argumentos, explicaciones, analogías y cuantas armas de convicción tiene a su alcance. Urdemalas esgrime como sabemos un conocimiento directo de la materia: ha recorrido todos los niveles sociales de Constantinopla, desde los cautivos hasta el sacrosanto Serrallo que sólo él ha conseguido penetrar; se ha relacionado con todo tipo de gentes mediante su don de lenguas; conoce por último los entresijos de la política turca al más alto nivel, gracias a sus años de servicio junto a Sinán Bajá.

[27] *Como señala J. L. Abellán, también Laguna insiste en su* Discurso sobre Europa *en el enemigo interior, sin apenas mencionar el exterior, como responsable de los males que aquejan a la desolada Europa. La guerra es fratricida, y eso es lo verdaderamente alarmante* (Historia crítica del pensamiento español, *Madrid, Espasa-Calpe, 1979; II, 91).*

[28] *M. Bataillon,* Laguna, auteur, *p. 68. A. Mas señala la diferencia que existe entre obras como la* Palinodia *y el* Viaje. *Las del primer tipo «répondent à l'esprit anti-turc qui se manifeste de manière généralisée au cours de la première moitié du XVIe siècle. Par contre, pour le* Voyage, *l'incertitude est grande sur le veritable sens de l'ouvrage. Quel abîme entre le ton de l'épître dédicatoire et le reste du livre!»* (Les Turcs, *I, 130). J. J. Kincaid se refiere a esta visión favorable de los turcos con menos reservas que Mas, y aunque no estudia el tema define la actitud del autor como «outright enthusiasm for the infidel»* (Cristóbal de Villalón, *Nueva York, Twaine, 1976, p. 59).*

Con todo ello se propone dar una visión global de la vida en Turquía, desde los alimentos más simples hasta las ceremonias más solemnes. Su manera de llevarlo a cabo obedece a dos presupuestos: la visión estructural y el comparativismo.

Por visión estructural entendemos aquella que integra todas las facetas de una sociedad en una estructura coherente, relacionando todos sus elementos en mutua dependencia. Es innegable la fuente médica de este método, creado por el genial tratado de Hipócrates *Sobre aires, aguas y lugares.* El principio en que se basó Hipócrates fue que las sociedades son agrupaciones humanas insertadas en un medio físico particular, a cuyas condiciones propias se adaptan.[29] Las actitudes sociales han de entenderse pues como una respuesta adecuada a ese medio, que se articula en hábitos colectivos. «*Todas* las cosas consisten en costumbre» (p. 381, subrayado mío), repite una y otra vez Urdemalas.

El comparativismo es una noción intelectual complementaria de la visión estructural. Dado el presupuesto de que las sociedades son adecuaciones diferentes a medios ambientales diferentes, la comparación de culturas se establece en términos objetivos de igualdad. Este método borra la tendencia prejuzgada de creer que lo propio —en este caso lo español— es lo bueno, lo *normal,* por oposición a lo extranjero como lo *anormal* y erróneo. Este es un elemento esencial en la visión que de Turquía hace el *Viaje.* El Turco es el infiel para los cristianos, pero, como advierte nuestro autor en la Dedicatoria, todo depende de la perspectiva. ¿Qué piensan ellos de los cristianos? «Llámannos ellos a nosotros paganos y infieles» (p. 93). La extrañeza de occidente por los usos de los orientales puede revertirse con facilidad: «la música de trompetas que nosotros llevábamos en las galeras, que es cosa de que ellos mucho se ríen porque no usan sino clarines» (p. 155). Mata aprenderá la lección, y al modo en que Sancho llega a rectificar a Don Quijote en cuestiones de caballería, al referir Urdemalas que la biblioteca del médico del Gran Turco valdría unos 5.000 ducados pero que él no daría cuatro reales por ella, agudamente le comenta su amigo: «Tampoco daría él dos por la vuestra» (p. 397). Por otra parte, existen fenómenos en Turquía difícilmente condenables, dado que son de condición universal. A la pregunta maliciosa de Mata sobre si existen prostitutas en Turquía, Urdemalas le responde: «Désas nunca hay falta donde quiera» (p. 164), idea sobre la que vuelve más adelante: «No penséis que tiene de haber pueblo en el mundo sin putas y alcauetas, y en los mayores pueblos más» (p. 444).

Esto no significa que no exista lo bueno y lo malo. Al contrario, el comparativismo estimula el aplauso y la crítica de los aspectos positivos de un pueblo al ponerlo en relación con los equivalentes de otro. Pero si se favorece a uno esta elección viene justificada racionalmente, y no por simples prejuicios religiosos o políticos. La comparación permite además superar la mera crítica de algo, ya que con ella viene aparejado un ejemplo que el autor presenta como modelo factible de corregir una situación. Se trata pues

[29] *Galeno escribió el tratado* Quod animi corporis temperaturam insequantur *en el que comenta y amplía las ideas de su maestro Hipócrates. En el Renacimiento Juan Huarte de San Juan resume así su teoría: «que las costumbres del ánima siguen el temperamento del cuerpo donde está, y que por razón del calor, frialdad, humidad y sequedad de la región donde habitan los hombres, y de los manjares que comen, y de las aguas que beben, y del aire que respiran, unos son necios y otros sabios, unos valientes y otros cobardes»* (Examen de ingenios para las ciencias, *ed. Esteban Torre, Madrid, Editora Nacional, 1977, pp. 88-9).*

de un equilibrio analítico: por una parte es necesario tener suficiente flexibilidad, y admitir por ejemplo que lo agrio o lo dulce son cualidades de bondad relativa dictadas por el lugar y la costumbre (p. 483); y por otra, reconocer que existen actitudes, normas e instituciones de mayor eficacia o utilidad que las equivalentes de otros países, y promover en consecuencia la mejora oportuna. Turquía no es entonces un ente aislado. Todas las referencias a ella son también directa o indirectamente referencias al país de origen (o a veces la Europa cristiana); el *Viaje de Turquía* es de este modo un viaje crítico por la España de aquel tiempo. Turquía es a veces un pretexto para hablar de «las cosas de acá,»[30] y en todo caso cualquier descripción o comentario sobre ese país se establece con España o la Cristiandad como referencia, de acuerdo a una intención consciente similar a la de Belon, quien escribe «moyennant qu'on face comparaison de notre maniere de vivre à la leur».[31] Entendamos pues el guiño del autor en su Dedicatoria, que envuelve en la retórica antiturca al uso unas intenciones de signo bien contrario. Su apología del viaje halla cumplida explicación a lo largo del texto, como también lo hace su promesa de hablar sobre la triste condición de los cautivos cristianos; sin embargo, el deseo de confirmar al monarca en su convicción de que el Turco es su peor enemigo termina exactamente donde el texto empieza. La Dedicatoria del *Viaje* no es en realidad sino una parodia de los prólogos inflamados del espíritu de cruzada antiturca. La descripción de Turquía en comparación con Occidente —y en particular, España— se va a revelar de signo bien distinto.

Urdemalas ofrece un cuadro bastante detallado de la vida en Turquía. No es nuestro objetivo analizar exhaustivamente toda esa información, lo que requeriría un estudio monográfico. Aquí nos limitaremos a analizar la visión de Turquía en tres apartados generales: en primer lugar, la organización política, jurídica y militar del imperio otomano; en segundo lugar, la vida y las costumbres en Turquía; y por último, la religiosidad y el comportamiento moral de los turcos.

La organización política, jurídica y militar del imperio otomano

Es notable el esfuerzo comprensivo de Urdemalas por encontrar equivalentes españoles o cristianos a los cargos e instituciones de Turquía. Mata y Votoadiós son ejemplos del desconocimiento general que existe en España sobre las formas del estado turco, y por ello Urdemalas intenta siempre hacer comprensible a ese público la *normalidad* de ellas mediante el empleo de símiles conocidos. En la administración civil, los tres pachás son «como si dixésemos del Consejo de Cámara» (p. 414); los tephterdes, «como Contadores mayores» (p. 415); y a su «abdiencia llaman diván» (p. 415). En el Ejército, el beguelerbai es «como quien diçe señor de señores. Capitán general» (p. 419); un sanjaque es «como acá maestros de campo o coroneles» (p. 419); los subagis «son gobernadores» (p. 419); y el «geniçaro agá» es un «general de los genízaros» (p. 419). Incluso la jerarquía eclesiástica es comparable, y así los turcos tienen «ocho maneras de sacerdotes» (p. 395); el candilesquier es «como acá los probisores de los obispos» (p. 395). Tan

[30] Cf. *M. Bataillon*, Erasmo y España, *II, 295; A. Mas, I, 126-9.*

[31] Les observations, *p. 412.*

consistente es la búsqueda de símiles que Urdemalas no se detiene ni ante la mayor singularidad turca: ¿cómo encontrar algo equivalente en España al Serrallo de Solimán? Para Urdemalas el encierro de por vida a que se someten las mujeres del harén las hace comparables ¡a las monjas de clausura del convento de Santa Clara! (p. 440). En cuanto a los sirvientes de los señores turcos en cuyas casas viven entregados por entero a su servicio: «Hazed quenta que es un monesterio de los frailes de San Françisco» (p. 416).

Una nota resume la organización social del estado turco: el orden. No en vano Solimán, apodado *el Magnífico* por los occidentales, es sin embargo conocido entre los turcos como el Justiciero o el Legislador. Urdemalas admira la organización modélica que ha impuesto a ese estado donde «todos son esclabos, sino sólo el Gran Turco» (p. 414), y existe una admirable armonía entre los diferentes grupos sociales. En la base de tal éxito se encuentra el sistema de Justicia, que nuestro autor, como Guillaume Postel y más tarde Cervantes, admira sin paliativos.[32] Este trata con dignidad e igualdad a todos los súbditos del sultán sin distinción: «La justicia del turco conoce igualmente de todos, ansí christianos como judíos y turcos» (p. 409). La administración es rápida y eficiente. Las audiencias se realizan «con toda la prontitud que pueden» (p. 415), y la legislación es por lo simple más manejable: «Sus libros tienen los juezes, y letrados hay como acá, pero no tanta barbería y confusión babilónica» (p. 413). No hay «pleitos de treinta y quarenta años como acá» (p. 413), porque como apunta Urdemalas con sarcasmo, sólo creen en un infierno, y si tuviesen esos pleitos interminables como los de España, estarían «obligados a confesar dos» (p. 413). Los muftis y candilesquieres no delegan sus funciones en oficiales corruptos, hecho sorprendete para Votoadiós:

JUAN.— ¿Pero no tienen su Consejo que haga la audiençia y ellos se estén olgando?
PEDRO.— Eso solo es en los señores d'España, que en lo demás que yo he andado todos los príncipes y señores del mundo hacen las audiençias como acá los oidores y corregidores. En Nápoles, si queréis pedir una cosa de poca importançia a algún contrario vuestro, lo haréis delante el mesmo virrey y en Siçilia lo mesmo y en Turquía lo mesmo.
MATA.— Ese me paresçe buen uso, y no poner corregidores pobres, que en ocho días quieren, a tuerto o a derecho, las casas hasta el techo. (p. 396).

El absentismo afecta al máximo poder. De forma poco velada, el autor censura las interminables ausencias del Reino con que Carlos V había acostumbrado al pueblo español. «Menos veréis —sentencia Urdemalas— justicia, recta ni que tenga sabor de justicia donde no está el Rey» (p. 330). Qué buen ejemplo en cambio el del Gran Sultán, que en cualquier momento puede escuchar inadvertidamente las sesiones del Consejo, oculto tras una celosía (p. 414). Las continuas alabanzas al sistema judicial de los turcos hallan siempre cumplido contraste en el deplorable estado de la Justicia en España, a la que Urdemalas no pierde ocasión de aguijonear. Los jueces españoles consideran casos graves aquellos «de importançia que hay en qué ganar y de qué sacar las costas» (p. 103). La corrupción es la nota dominante de los administradores, que aplazan la vista de las causas y pronuncian sus sentencias guiadas no por el sentido de justicia sino por el interés (p. 413).

[32] *El elogio de la justicia turca se da también en Cervantes, como ya notó Américo Castro* (El pensamiento de Cervantes, *Madrid, 1925, pp. 204-5). La relación de sentido entre el* Viaje *y el pensamiento de Cervantes ha sido estudiada por S. Zimic, «El* Viaje de Turquía *de Cervantes (Estudio de* La gran sultana)», Segismundo *27-32 (1978-80), 27-83.* Cf. *especialmente p. 72.*

La recta administración civil es apreciable en todas las esferas de la vida social. No solamente se dictan sentencias justas y rápidas; los oficiales hacen además cumplir la ley con admirable dedicación (la separación de los poderes judicial y ejecutivo es posterior). El *vicio* de Sinán Bajá —relata Urdemalas— consiste en salir de palacio disfrazado para informarse directamente del estado de cosas en la ciudad. De día entra en los mesones o acude a vigilar los mercados: de noche encabeza la ronda de guardia. Su celo es tal que acostumbra a castigar a las vecinas que no barren las puertas de sus casas, y en cierta ocasión ordena cien palos a la mujer de un judío que se pasea sucio y vestido indecorosamente (pp. 412-413). La diligencia del amo de Urdemalas no es única ni rara; con él nuestro autor ha querido ejemplificar una característica común que tanto impresionaba a los viajeros occidentales.[33] El resultado es un orden cívico admirable donde reinan la paz y la seguridad, las calles están limpias, los productos son abundantes y se venden a su justo precio. Todo en fin muy otro de lo que se observa en España. Ya Postel había señalado con dolor de corazón que el sistema judicial francés palidecía vergonzosamente ante una comparación con el turco: «et me facent honte de reciter une si grande diligence en gens proclamés meschants.»[34] La conclusión del autor del *Viaje* no es menos detonante. Abrumado Mata por el relato de Urdemalas, no puede sino reconocer: «Ruin sea yo si de chançillería se quente puncto de más recta justiçia ni más graçioso. Y a propósito, ¿esa jente llamáis bárbara? Nosotros lo somos más en tenerlos por tales» (p. 413).

El mismo orden caracteriza a su organización militar. La mayoría seguirá pensando como Mexía que las victorias del Turco obedecen a designios providenciales. Para el autor del *Viaje* las causas son más próximas y tangibles. A la perfecta armonía de generales y jefes se une el cuerpo de los jenízaros, un modelo de disciplina, coraje y preparación. Su sobriedad es admirable; «no hay hombre dellos que en paz ni en guerra tenga más cama de una alombra y una manta en que se rebolver, y sin jamás se desnudar aunque esté enfermo» (p. 421); y como médico que es, Urdemalas atribuye su fortaleza a este régimen de vida espartano que soportan: «no creo que les haze cosa ninguna ser fuertes sino el estar subjetos y no regalados» (p. 421), opinión idéntica a la de Belon para explicar la notable longevidad de los turcos.[35] En cuanto a España, aunque Mata se refiera a la profusión de prostitutas, frecuencia del robo y glotonería de los soldados españoles,[36] Urdemalas no cree que éstos desmerezcan tanto en comparación con los

[33] *El orden general de la vida turca fue una nota de común admiración entre los viajeros de la época* (cf. *F. Braudel, II, 665).*

[34] De la Republique des Turcs, *p. 209. El tema lo trata por extenso en pp. 116-27.*

[35] *«Les Turcs sont gens viuent longuement: car ils sont peu delicats, viuans a tout propos d'aulx & oignons, ne beuuans point de vin sinon rarement» (p. 402); comer cebollas «les maintient en santé» (p. 433). Su modo de vida espartano es lo que los hace fuertes en la guerra: «Car la maniere qu'ils tiennent vivans en paix, enseignera que si grande assemblee peut vivre en guerre, & qu'il soit aussi facile au Turc mener un camp d'un million d'hommes, qu'à un prince Chrestien, cinquante mille. Et pour le faire brief, leur maniere de viure est tant austere en paix, qu'elle nous semblera estre vne vraye guerre. Ce neantmoins viuans de telle maniere, estiment ne plus ne moins qu'à nous viure en delices: car ils y ont accoustumez dés leur ieune aage» (p. 412).*

[36] *«Deçid, por amor de mí, a un soldado de los nuestros que no duerma en cama, y si es a costa ajena, podiéndolo hurtar o tomar por fuerza del pobre huésped, que dexe de comer gallinas y aun los viernes, y que no ande cargado de una puta» (p. 421).*

turcos. Se refiere elogiosamente a los defensores heroicos de Castelnuovo, «que después que en el mundo hay guerras nunca hubo más balerosa jente ni que con más ánimo peleasen hasta la muerte» (p. 250), y de tantos buenos soldados «de los quales hay infinitos que... con su pica al hombro, se andan sirviendo al rei como esclabos invierno y verano, de noche y de día» (p. 145). Pero ¡qué diferente cuadro el de sus mandos! Allí reina la corrupción más descarada. Urdemalas denuncia como hecho común el hurto de las pagas de los soldados por parte de sus capitanes (pp. 144-45). Todo ello coloca en opinión de nuestro autor al ejército turco en posición de ventaja sobre el español. La pregunta de Votoadiós «¿ordenan bien su exército como nosotros?» es contestada por Urdemalas con aplomo: «¿Porqué no? ¡y mejor!» (p. 421).

Urdemalas no ha dejado títere con cabeza: oficiales, jueces, capitanes, toda la organización social de España parece dominada por el interés propio, y el responsable último de todo es el rey. Claro está que una censura directa del monarca hubiera sido impensable, pero la censura indirecta de su comportamiento es en cierto modo aún mayor. Ya Urdemalas, al principio de su relato, ha criticado implícitamente al monarca por su descubrimiento de la corrupción general en el ejército. Inocentemente le pregunta Votoadiós: «y el Consejo del Rei, ¿no lo sabe?»; y con mala intención le responde: «no lo debe saber, pues no lo remedia» (p. 145). Pero después el autor va más lejos. Siguiendo el esquema habitual, tras la narración de Urdemalas, en este caso sobre el nombramiento atinado de un diplomático hábil por Solimán, viene el elogio de éste, por Mata ¡en contraste con las cosas «de acá»! Por si ello fuera poco, el comentario de Juan pone el ribete sentencioso al caso:

MATA.— Y aun con eso ganan cada día y no pierden. El más alto consejo me paresçe que fue el del Gran Turco en eso, que de cabeza de ningún príncipe podía salir. Sin más oír del Gran Turco yo para mí tengo que es hombre de buen juiçio y de tal consejo se debe de servir; cosa es ésa que no se mira acá ni se haze caso, sino que por fabor hay muchos que alcançan a ser capitanes y consejeros en la guerra no habiendo en toda su vida oído atambor ni pífano, sino tamboril, guitarra y salterio. ¡Mirad qué consejo puede aquél dar en la guerra!
JUAN.— Quando los çiegos guían ¡guai de los que van detrás! (p. 460).

Son palabras cargadas de intención. En la España que camina históricamente hacia Lepanto nuestro autor elogia nada menos que al príncipe máximo del Gran Enemigo como modelo de conducta para dirigir un estado. He aquí el motivo porque los turcos «ganan cada día y no pierden,» sin necesidad de acudir a impenetrables mandatos divinos. Ocurre que los turcos están simple y llanamente mejor gobernados que los cristianos, entre quienes no hay «ningún príncipe» comparable a Solimán (a quien Pero Mexía llama despectivamente «soberbio y ambicioso tirano»).[37] Porque nuevamente es de reseñar que Solimán no es la excepción a la regla. El amo de Urdemalas, Sinán Bajá, a pesar de que en cierto momento intentara por la fuerza convertirle al islamismo, recibe de él un juicio favorable, como se merece la enorme dedicación a su oficio que conocemos. Sinán es liberal, sensible y justo, como al final hasta Votoadiós reconoce con sinceridad: «Estoy tan aficionado a tan humano príncipe, que os tengo embidia el haber sido su esclabo, y no dexaría de consultar letrados para ver si es líçito rogar a Dios

[37] Silva, *I*, *105*.

por él» (p. 232). Nada parecido encontraremos referente al rey de España. Al contrario, cada vez que se menciona un asunto de corrupción o ineficiencia el dedo de Urdemalas le apunta de modo más o menos directo como último responsable. Desde luego, cuando se trata de la total dejación a que son abandonados los cautivos del Turco, la acusación es directísima. Rescatarlos, dice Urdemalas, es objetivo inalcanzable, «sabiendo que el Rey ni lo ha de hazer ni aun ir a su noticia» (p. 250).[38] Rodeado de arribistas y medradores, la Corte del Rey ofrece una imagen políticamente incapaz y moralmente reprobable, abismalmente opuesta a la de Solimán el Magnífico. Mata, con amplia experiencia en esos círculos, glosa de este modo la estrofa de Urdemalas sobre los necios: «Ahora os digo que os perdonen quanto habéis dicho y hecho contra los theólogos, pues con solo un jubón habéis vestido la mayor parte de la corte» (p. 249)

La diferencia es no sólo personal, de un rey mejor que otro, sino institucional, de un sistema superior al contrario. De algún modo u otro todos los viajeros occidentales a Turquía habían resaltado el hecho sorprendente de que allí no existiera nobleza.[39] Todos los cargos, incluso los de mayor rango son personales y no hereditarios, con la sola excepción de los miembros de la casa otomana. Busbecq lo explica así:

> Entre los turcos, pues, los honores, altos puestos y juzgados son asignados como recompensa a la extrema habilitad o el buen servicio. Si alguien es deshonesto, perezoso o indolente, permanece en lo más bajo de la escala social y es objeto de desprecio; para tales cualidades no hay honores en Turquía.
> Esta es la razón por la que son tan exitosos en sus empresas... Estas no son nuestras ideas; entre nosotros no existe el acceso por vía de mérito; el linaje es la norma que lo rige todo; el prestigio del apellido es el único elemento para avanzar en el servicio público.[40]

Esta es una de las más sorprendentes características del sistema otomano, especialmente en época de Solimán. La movilidad social de los ciudadanos es posible mediante el mérito personal en un sistema competitivo.[41] Precisamente por elegir al embajador que cree más hábil y mejor preparado, Solimán recibe el elogio de Urdemalas que hemos citado; pero además, toda la acción novelesca del *Viaje* nos ofrece el mejor ejemplo de esta movilidad social: en apenas unos años, los méritos terapéuticos de Urdemalas le llevan a ascender toda la escala social, del cautiverio y la esclavitud a la fama y fortuna de ser protomédico del propio sultán. Nada sabe Sinán Bajá del origen social de Urdemalas, y nada le importa. Sin dejarse guiar por razones de linaje ni favoritismos de consejeros, premia la dedicación y el esfuerzo que Urdemalas ha mostrado en todo momento como médico y mayordomo. No es aventurado por nuestra parte especular

[38] *Condena ampliable a las autoridades eclesiásticas. Dice Mata: «Si las dignidades solamente de las iglesias de España, con su prelados, quisiesen, que es también hablar al aire, no habría necesidad del ayuda del Rey para ello; mas ¿no sabéis que dize David: "Non est qui faciat bonum, non est usque ad unum"? No se nos vaya, señores, la noche en fallas» (p. 251).*

[39] Cf. *C. D. Rouillard, pp. 390-15.*

[40] Letters, *p. 155 (la traducción es mía).* Cf. *también pp. 22-3 y 59-60. Hasta un viajero poco favorable a los turcos como Nicolai dice: «These Cadilesquera are... created and elected vnto this dignitie and actoritie not by fauourable ambition, but through honorable elction out of the first and most learned doctours of theit lawe»* (Navigations, *p. 97).*

[41] *Sobre la movilidad social en la sociedad otomana,* cf. *Sanford Shaw,* History of the Ottoman Empire and Modern Turkey *(Cambridge, Cambridge Univ., 1976), I, 113 y ss.*

que el autor del *Viaje* tiene probablemente sus dudas sobre la validez general de un sistema social basado en un rango social que dicta el nacimiento. Porque la opinión de Urdemalas sobre los móviles materialistas que persigue el hombre de los nuevos tiempos está expresada con claridad meridiana:

la ganançia, el dinero, la neçesidad y intherese, hazen los hombres atrebidos; sé que el que hurta bien sabe que si es tomado le han de ahorcar, y el que nabega, que si cae en la mar se tiene de aogar; más, no obstante eso, nabega el uno y el otro roba.'(p. 253).

La conciencia de que el dinero mueve a los hombres, ingeniosamente poetizada en los versos maliciosos de Juan Ruiz, dramatizada después en *La Celestina,* halla aquí una expresión acabada que rivaliza con las más penetrantes de su siglo.[42] Urdemalas no puede refrenar su desacuerdo cuando candorosamente Mata comenta que aquel estado de pobreza en cautividad no debía de haber sido tan insufrible pues, como dice el refrán, «la pobreza no es vileza».

PEDRO.— Maldiga Dios el primero que tal refrán inventó, y el primero que le tubo por verdadero, que no es posible que no fuese el más tosco entendimiento del mundo y tan groseros y ciegos los que le creen.

MATA.— ¿Cómo ansí a cosa tan común queréis contradezir?

PEDRO.— Porque es la mayor mentira que de Adán acá se ha dicho ni formado; antes no hay mayor vileza en el mundo que la pobreza y que más viles haga los hombres: ¿qué hombre hay en el mundo tan illustre que la pobreza no le haga ser vil y hazer mill quentos de vilezas? y ¿qué hombre hay tan vil que la riqueza no ennoblezca tanto que le haga illustre, que le haga Alexandro, que le haga Çésar y de todos reberenciado? (pp. 145-6)

Engáñese quien quiera dando motivaciones piadosas a acciones que no persiguen sino el provecho material propio. Refiriéndose a los conquistadores del Nuevo Mundo el embajador flamenco Busbecq escribe cómo todos hablan de extender la fe cristiana cuando en realidad sus almas no encierran sino codicia de riquezas: «pietas obstenditur, aurum quaeritur.» Con similar osadía Urdemalas descalifica de un plumazo esos pretendidos altos ideales que mueven la voluntad de los hombres. ¿Honor, servicio al rey? En absoluto; el servicio es en realidad un medio para lograr bienes materiales: «¿pensáis que sirbe nadie al rei sino para que le dé de comer y no ser pobre, por huir de tan grande vileza y mala ventura?» (p. 146)

Aceptando en rigor esa realidad con todas sus consecuencias, el sistema turco es más realista y por ello más eficaz, ya que estimula la competencia y la superación personal que redundan en una sociedad vital y de ritmo activo. España en cambio parece sostenerse en ideales aristocráticos a toda vista obsoletos en estos nuevos tiempos. En cualquier caso, el lector del *Viaje* no podrá evitar la obvia pregunta siguiendo ese mecanismo comparativo al que nos conduce su autor. ¿Sería posible imaginar a un turco cautivo en España que por propios méritos llegara a ser mayordomo y protomédico de la familia real? Es, claro, una pregunta retórica.

[42] Cf. *Juan Ruiz,* Libro de buen amor, *est. 217-25 y 490-513. Sobre* La Celestina, *me remito al estudio de J. A. Maravall,* El mundo social de «La Celestina» *(Madrid, Gredos, 1964). En esta obra, ejemplar en su género, pueden hallarse numerosas referencias a las cuestiones sociales de que hablamos.*

La sociedad: Usos y costumbres

Entre las múltiples facetas de la vida social en Turquía, el médico Urdemalas no podía pasar por alto la higiene. Como todo viajero occidental, habla de los baños turcos. Busbecq había escrito que la asistencia masiva y habitual a los baños de Turquía daban lugar y ocasión de encuentros homosexuales entre los hombres, y heterosexuales entre las mujeres, que so pretexto de acudir a ellos aprovechaban para entrar en las casas de sus amantes. La información pronto hizo de los baños turcos un fenómeno atrayente a la curiosidad de los europeos. Pero Urdemalas se desinteresa de los aspectos más exóticos para centrarse en los sanitarios. Su fascinación por los baños da pie a una discusión sobre la higiene con el acostumbrado contraste hispano-turco:

PEDRO.— Yo mesmo lo hazía cada quinze días, y hallábame muy bien de salud y limpieza, que acá hay gran falta. Una de las cosas que más nos motejan los turcos, y con raçón, es de sucios, que no hay hombre ni mujer en España que se labe dos vezes de como nasçe hasta que muere.
JUAN.— Es cosa dañosa y a muchos se ha visto hazerles mal.
PEDRO.— Eso es por no tener costumbre; mas decidles que lo usen, y veréis que no les ofenderá. (p. 489)

Esta es idéntica perspectiva a la de Belon, que llama a los turcos, «les plus nettes gens du monde» y describe con admiración la frecuencia con que toda la gente asiste a ellos, todo en fin «moult dissemblable à la façon de France».[43] Por contra un Nicolai sólo sabe ver necedad en esta práctica, cuyo origen, dice, es un malentendido del precepto mahometano de acudir a la mezquita, «these brutish Barbarians esteeming of the outward washing, and not that which inwardly toucheth the soule».[44]

Conocemos ya la favorable opinión de Urdemalas sobre los alimentos y la nutrición en general de los turcos. El médico Urdemalas dedica casi veinte páginas (467-84) a la dieta y alimentación de los turcos, manteniendo siempre su posición de imparcialidad. Su descripción del yogurt, alimento desconocido en la España de entonces, provoca poco entusiasmo en Mata: «Ello es una gran porquería» (p. 483), dice, extrañado de que esas «bestias» gusten de un producto agrio. La rectificación no se hace esperar: «Aquello es mejor que sabe mejor: a él le sabe bien lo agro, y a vos lo dulce» (p. 483), puntualiza Urdemalas, añadiendo que en su opinión «çierto os digo que cuando haze calor que es una buena comida» (p. 483). Otro tanto puede decirse de sus atuendos. La ropa en Turquía es barata, de buena calidad y los vestidos —iguales para hombre y para mujer— resultan muy cómodos, ideas que también comparten Busbecq y Belon.[45] Urdemalas se esfuerza en explicar la coherencia de las formas de vestir con los hábitos de la población. El turbante es para Votoadiós una pesada «albardería». Pero la perspectiva hipocrática de Urdemalas se encarga nuevamente de contradecirle:

El uso haze maestros; enseña hablar las picazas; caba las piedras con el uso la gotera. Súfrelo

[43] *Cit. por C. D. Rouillard, p. 318.*
[44] Navigations, *p. 59.*
[45] *Busbecq se muestra decididamente favorable a la manera de vestir turca, que considera más honesta y elegante (Rouillard, p. 304). Belon admira la calidad de la confección en Turquía: «quelque ouurage qu'ilz facent, est si bien fait qu'on ne sçauroit que redire»* (Observations, *p. 451).*

la tierra por ser muy húmeda, y sírbeles en la guerra de guardarles las cabezas, que no es más cortar allí que en una saca de lana. (p. 450. Corrijo la puntuación original.)

Las calzas son en su parte inferior de cordobán muy fino por la exigencia religiosa de llevar los pies limpios; otras modas como la de herrar el calzado obedecen simplemente a un gusto que dicta la costumbre, pero que no por ello debe criticarse. A los españoles les extraña el ruido del claque constante de los zapatos pero, razona Urdemalas, «¿qué se les da a ellos? Si acá se usase que todos sonasen por las calles como se usa el no sonar, nadie se maravillaría» (p. 447). Respecto al tocado, Urdemalas piensa que hay ciertos hábitos necios entre los eclesiásticos (p. 449), pero alaba en cambio el tocado de las mujeres (p. 450). Las inevitables comparaciones con los usos de España van nuevamente en desdoro de ésta. En ésta, piensa Urdemalas se ha abandonado la comodidad en el vestir por la insufrible vanagloria de las modas cambiantes, un fenómeno desconocido en Turquía. Urdemalas y Votoadiós coinciden en esa apreciación. Aquél dice: «No traen esa burlería de calzas con agujetas que paresçen tamboriles, como nosotros, sino zaragüelles muy delicados como la camisa» (p. 445); y este último comenta: «Deben de ser muy amigos de andarse a su plazer sin andar enjarrotados como estos nuestros cortesanos» (p. 447).

Otro tema de elogio a la sociedad turca lo constituye el papel que en ella desempeña la mujer. Conviene recordar que todo el occidente creía por aquel tiempo en la inferioridad biológica de la mujer. Pero, aunque considerada como ser de razón limitada, la mujer era sin embargo el objeto central de un culto masculino a su belleza expresado en formas artísticas y sociales. En Turquía no existía esta dualidad, quedando la mujer relegada a sus labores domésticas y sin participar activamente en la educación de la familia o el uso del patrimonio. El resultado era un orden familiar y social superior al de occidente, según Urdemalas, que lo celebra en estos términos:

En sola una cosa biben los turcos en razón y es ésta: que no estiman las mugeres ni hazen más caso dellas que de los asadores, cuchares y cazos que tienen colgados de la espetera; en ninguna cosa tienen voto, ni admiten consejo suyo. Destos ruidos, cuchilladas y muertes que por ellas hay acá cada día están bien seguros. (p. 438)[46]

Entre las características negativas que Occidente atribuyó a los turcos de la época sobresalen dos: la homosexualidad y la crueldad. Ambas, claro, tienen cabida en el *Viaje*. Urdemalas se refiere en varias ocasiones a la generalidad de las prácticas homosexuales en Turquía donde se dan a todos los niveles sociales y nadie las tiene en desprecio. Esto hace que actitudes ligadas al sentimiento amoroso, como los celos, existan allá de la misma manera que en España, sólo que entre miembros del mismo sexo. Urdemalas señala por ejemplo que los eunucos del abencerraje no pueden

salir ni asomarse a ventana más que las mugeres; porque son çelosos, y como creo que os dixe otra vez ayer, todos, desde el mayor al menor, quantos turcos hay son buxarrones, y quando

[46] *Sobre el papel de la mujer en la sociedad del siglo* XVI, cf. *Stevie Davies,* Renaissance Concepts of Man *(Manchester, Manchester Univ. 1978), pp. 24 ss. También Belon aprueba la administración de la casa por parte del hombre* (Observations, *p. 409). Estudios más recientes han probado sin embargo que, dentro de ese nivel de inferioridad legal, la mujer tenía más derechos de los que se venía pensando.* Cf. *S. Shaw, p. 159.*

yo estaba en la cámara de Çinán Baxá los vía los muchachos entre sí que lo deprendían con tiempo, y los mayores festejaban a los menores (p. 418)

No puede decirse ciertamente que el autor del *Viaje* aplauda esta costumbre. Pero es de subrayar que cuantas veces se menciona en el texto aparece más en tono descriptivo que condenatorio. El hecho de que los jenízaros sean bujarrones no merma un punto su disciplina ejemplar, y aún quizá la refuerza, dado que no necesitan llevar en campaña los grupos de prostitutas que suelen acompañar a los ejércitos cristianos (p. 421). De ese modo una actitud tan neutral como ésta debe considerarse un elogio a la vista de los insultos y vilipendios con que los europeos de la época regalan a los turcos por su condición de homosexuales. Un Ordóñez de Ceballos lo denuncia típicamente así: «Los turcos son valerosos celadores de su ley, pero de perversas costumbres, porque son soberbios, ambiciosos, jactanciosos, envidiosos, avarientos, comedores, y, *sobre todo,* muy malos en el pecado nefando.»[47]

La crueldad de los turcos no es problema exclusivo; aquí, al revés de la homosexualidad, los cristianos han hecho sus aportaciones sonadas. Europa denunciaba que tras la batalla de Mohac varios miles de prisioneros húngaros fueron decapitados para que sus cabezas decoraran la explanada sita frente al trono del sultán.[48] ¿Pero qué decir de acciones como la de Túnez donde, tras la derrota de Barbarroja, las tropas imperiales al mando del mismo Carlos V masacraron a treinta mil inocentes?[49] El autor sin embargo critica imparcialmente la severidad de ciertos castigos inusuales en Occidente, tales como el empalamiento, que provoca una dolorosa e inacabable agonía de la víctima, y la crucifixión, aborrecida obviamente en la cristiandad, con que Sinán castiga a cierto cautivo húngaro que había dirigido una rebelión (p. 240).[50] La misma imparcialidad guía no obstante al autor a condenar sin paliativos la crueldad de los cristianos cautivos, que en cuanto son nombrados guardianes de sus compañeros se comportan «peor mill vezes que los turcos, y más crueles son para ellos; tráenlos quando trabajan ni más ni menos que los aguadores los asnos» (p. 163). Y si las galeras turcas dan lugar y ocasión a toda clase de maltrato y humillaciones, Urdemalas sabe también ver la mota en el propio ojo:

MATA.— A mí me pareçe que ser esclabo acá es como allá, y ansí son de una manera las galeras, aunque todavía querría yo más remar en las nuestras que en las otras.
PEDRO.— Estáis muy engañado; por mejor ternía yo estar entre turcos quatro años que en éstas uno. (p. 184)

Ningún rasgo hay entonces del vivir turco que merezca una condenación absoluta de nuestro autor —no existe un pecado nacional. En cambio Urdemalas se refiere a una constante en el comportamiento de los españoles digna de la mayor reprobación. En el *Viaje* hallamos una de las más tempranas referencias al ansia de nobleza que hace del español un ser particularmente soberbio:

[47] *Cit. por Miguel Herrero García,* Ideas, *p. 544.* Cf. *también A. Mas.* Les Turcs, *I, 334 y 565.*

[48] *L. Lamouche,* Histoire, *p. 96.*

[49] *Lord Eversley,* The Turquish Empire, *pp. 124-5.*

[50] *Irónicamente, aunque los viajeros occidentales criticaran la crueldad de ciertos castigos, en general aprobaban la dureza con que en Turquía se castigaba a los delincuentes (Rouillard, p. 305).*

entre todas las naciones del mundo somos los españoles los más mal quistos de todos, y con grandíssima razón, por la soberbia, que en dos días que sirbimos queremos luego ser amos, y si nos conbidan una vez a comer, alzámosnos con la posada: tenemos fieros muchos, manos no tanto; veréis en el campo del rey y en Ytalia unos ropavejeruelos y oficiales mecánicos que se huyen por ladrones, o por deudas, con unas calzas de terciopelo y un jubón de raso, renegando y descreyendo a cada palabra, jurando de contino puesta la mano sobre el lado del coraçón, a fe de caballero; luego buscan diferencias de nombres: el uno, Basco de las Pallas, el otro, Ruidíaz de las Mendoças; el otro, que echando en el mesón de su padre a los machos de los mulateros deprendió, bai y galagarre y goña, luego se pone Machín Artiaga de Mendaroqueta y dize que por la parte de oriente es pariente del rey de Francia Luis, y por la de poniente del conde Fernán González y Acota, con otro su primo Ochoa de Galarreta, y otros nombres ansí propios para los libros de Amadís. (pp. 140-141)

Agudamente el autor ha registrado una ya excesiva inclinación general de la sociedad española hacia la estimación social de la honra, que la lleva a preferir la inactividad del hidalgo sobre la productividad del mercader; un rasgo enfín que en el siglo siguiente será de obligada discusión en el pensamiento y la literatura del Barroco, y aún en nuestros días forma parte esencial en las polémicas sobre el sentido histórico, el ser, el vivir o el desvivirse de los españoles.

Etica y religiosidad

El cuadro general que muestra el autor del *Viaje* es en verdad poco favorable al comportamiento religioso de los cristianos. No se trata ya sólo de los cautivos. Estos, al fin y al cabo han de sufrir las durísimas condiciones de vida que impone la esclavitud, y ello podría atenuar pecados tales como sus continuas blasfemias —aún así, nada justifica esa crueldad que acostumbran con sus compañeros. El problema es más grave; ocurre que dondequiera que Urdemalas tiene trato con cristianos, ratifica su firme convicción de que «désos se tiene el miedo, que del turco ninguno» (p. 269), opinión que viene avalada, sin excepción, por los avatares de su largo peregrinar: «Yo ningún miedo jamás tube de los turcos; pero de los christianos, grandíssimo» (p. 269). Con tristeza advierte que los cristianos «por tales se tienen» (p. 140), pero su comportamiento moral es con harta frecuencia lo contrario de lo que su religión dicta: traicionan, engañan, mienten y roban. Y ¿de quién es la culpa? Muy al modo erasmiano, el autor del *Viaje* señala inequívocamente con el dedo a los dirigentes eclesiásticos. Con semejante ejemplo, poco puede esperarse de los fieles. Mata cuenta el caso de un fraile que revuelve toda la Corte para alcanzar un beneficio, pero su conclusión es en plural, implicando así que ésta es una actitud generalizada: «creo que lo hazen por estas mitras, que son muy sabroso manjar, y para faborescer a quien quisieren» (p. 166). El debe saberlo bien, siendo como es uno de ellos, que en compañía de Votoadiós se dedica al lucrativo «negocio de los hospitales». En una sociedad materialista el clero debería ser la conciencia del deber ético que frenara el egoísmo de las gentes, pero la norma es contrariamente dejarse llevar por el hilo de su interés, como sin ambages denuncia Urdemalas: «También los confesores servís alguna vez de pelillo y andáis a sabor de paladar con ellos [los ricos] por no los desabrir» (p. 165). A lo largo de todos sus viajes solamente en una ocasión se encuentra Urdemalas con frailes que viven con la pobreza y devoción que predican, que no piden limosna ni importunan a sus feligreses; y ¿dónde se halla una joya tan

rara? En el Monte Athos de Grecia. Unos monjes de la Iglesia ortodoxa griega son ejemplos de vida para los católicos de España, como al fin reconoce Mata: «Si en nuestras fronteras de moros hubiese monesterios desa manera, no se deserbiría Dios ni el Rey, porque a Dios le defenderían su fe y le servirían, y al Rey su reino» (p. 289). Y del mismo modo que el autor del *Viaje* acusa al monarca y la Corte como responsables últimos de la situación política y social de España, el Papa y el Vaticano figuran en ella con una visión parecida a la de Alfonso de Valdés. Más que capital de la fe es capital de la prostitución. El Papa, dice Urdemalas, mandó hacer un día censo de las cortesanas de Roma «porque tiene de cada una un tanto, y hallóse que había treze mill, y no me lo creáis a mí, sino preguntadlo a quantos han estado en Roma» (p. 344). Quien acude a Roma busca beneficios y ventajas financieras. El Papa mientras tanto mueve los hombros, y entre la resignación y la indiferencia dice: «si sic est fiat» (p. 344). En fin, concluye Urdemalas, «yo pensaba que la galera era el infierno abreviado; pero mucho más semejante me paresçió Roma» (p. 344).

En contraste con esa atmósfera sombría brilla el cielo azul de Turquía. Nuestro autor insiste en resaltar la práctica de dos virtudes entre los turcos: la devoción y la caridad. Serán todo lo infieles que queramos —dice Urdemalas—, pero es un hecho evidente que los turcos, del sultán al más humilde de ellos, viven con una religiosidad admirable. Cinco veces rezan cada día, sin excepción de tiempo ni lugar: «Mirad qué higa tan grande para nosotros, que no somos christianos sino en el nombre» (p. 471). Y no sólo de cantidad se trata; son cinco oraciones hechas «con la mayor devoción y curiosidad; que si ansí lo hiziésemos nosotros, nos querría mucho Dios» (p. 389). Mata se extraña de oír que al término de cada comida los turcos hacen una oración de gracias «como nosotros». Urdemalas le contradice al punto: «Bien que como nosotros. ¿Quando las damos nosotros ni nos acordamos de Dios una vez en el año?» (p. 471). Conocemos después el texto de esa oración, que Mata no puede sino aprobar entusiasmado: «Muy buena oración en verdad, y que todos nosotros la teníamos de usar, y nos habían de forçar a ello por justiçia o por excomunión» (p. 471). Es el colmo. Los bárbaros e infieles, «monstruo y vituperio de la naturaleza humana,» deben enseñar ¡a rezar! a los cristianos, fieles de la religión verdadera. Pocas veces ha llegado tan lejos el espíritu crítico del humanismo renacentista.

La caridad es quizá el rasgo más alabado de los turcos. Las abundantes referencias a lo habitual de su práctica se remontan al siglo XV con Bertrandon de la Broquière.[51] Urdemalas explica que la caridad del turco es expresión consecuente de su religiosidad, ya que en el Corán se le otorga un valor especial (p. 932). Cuando en el *Viaje* se refiere un caso particular de acción caritativa, éste se entiende como muestra de una actividad tan generalizada que es típica de los turcos. Así al narrar Urdemalas haber recibido del pachá una ropa de brocado, comenta: «porque veáis la magnifiçençia de los turcos en el dar» (p. 233). La comparación con los cristianos tiene nuevamente fácil ganador. Si se trata del trato a los cautivos, «antes son de mayor caridad en eso que nuestros generales christianos para con ellos» (p. 163); y en otra ocasión: «pluguiese a Dios que acá se hiziese la mitad del bien que allá» (p. 203). Es ésta una virtud que caracteriza a toda

[51] Ibíd., *pp. 345-50.*

la población: «Otras muchas limosnas hazen harto más que nosotros» (p. 406). Las referencias de Urdemalas al respecto abundan tanto que Mata, rendido otra vez a la evidencia, suspira al modo que nos tiene acostumbrados: «¡Oh, vendito sea Dios, que sean los infieles en su secta sanctos y justiçieros y nosotros no, sino que nos contentemos con sólo el nombre!» (p. 414). La diferencia de ambiente ético entre las dos sociedades queda subrayada por la trama novelesca del *Viaje*. Urdemalas era antes de su cautiverio un pícaro como sus dos amigos Mata y Votoadiós. El reencuentro de los tres deja ver un cambio notable en la conciencia moral de nuestro héroe, ahora tan sólida como inexistente antes. No podemos dejar de advertir la ironía de este cambio, que no se ha producido en España ni menos aún tras una visita al infierno abreviado de Roma, sino por una larga convivencia con el piadoso y caritativo pueblo turco.[52]

La visión positiva del comportamiento cívico y moral de los turcos conduce a un teórico callejón sin salida. Hénos aquí ante un pueblo que profesa la religión islámica —es decir la religión falsa— y sin embargo resulta ser más piadoso y caritativo que los cristianos. El autor es consciente de esta paradoja, que Urdemalas expresa en términos inequívocos:

> En lo que he andado, que es bien la tercera parte del mundo, no he visto gente más virtuosa y pienso que tampoco la hay en Indias, ni en lo que he andado, dexado aparte el creer in Mahoma, que ya sé que se ban todos al infierno, pero hablo de la ley de natura (p. 457).

Esta es una cita clave de nuestra obra, que plantea no pocos interrogantes. Si el Islam demuestra ser más efectivo que el cristianismo, ¿deducirá nuestro autor de ello que la religión de Mahoma es superior? ¿O bien optará por un escepticismo que se resista a otorgar la condición de «verdadera» a una religión en exclusiva? ¿O quizá se mostrará partidario de un universalismo religioso capaz de englobar a todas las creencias? Debemos en fin responder estas preguntas para establecer la posición religiosa del autor del *Viaje*, y sus propuestas concretas con referencias a las circunstancias político-sociales de la época.

No puede ponerse en duda la ortodoxia cristiana esencial del autor del *Viaje*. Este no duda ni un momento en defender que la religión de Mahoma es falsa. Urdemalas explica a sus amigos la génesis y el desarrollo del islamismo: «Para atraer Mahoma a su vana secta a los simples que le siguieron ordenó su Alcorán tomando de la ley de Moysén y de la nuestra sancta» (p. 386). Los calificativos están muy claros; así el parecido de ambas religiones se explica porque el Corán «contiene muchas cosas de nuestra fe, para mejor poder engañar» (p. 391). Esta explicación coincide con la de Belon, para quien Mahoma fue un astuto embajador que sedujo hábilmente al pueblo ignorante para atraerlo a su ley.[53] Urdemalas explaya con cierto detalle las creencias religiosas del islamismo: ni una palabra de admiración. Todo su entusiasmo por Turquía en llegando a esta cuestión se vuelve crítica y menosprecio. Turcos y judíos quedan hermanados por creer ambos en religiones falsas: los judíos, dice Urdemalas, «son todos una jente quasi tan sin razón como los turcos» (p. 285). Ambos han asumido asimismo sus respectivas

[52] *La idea me fue sugerida por el profesor Stanislav Zimic.*

[53] *«De quelle astuce usa Mahomet au commencement en seduisant le peuple ignorant pour l'attirer à sa loy: et de ceux qui lui aiderent»* (Observations, *p. 381).*

creencias con tal convicción que nada les podría hacer cambiar de opinión: «Sé que más cosas vieron hazer los judíos a Christo, y con todo siempre estubieron pertinazes y están; y los turcos no ven, si quieren abrir los ojos, el error en que están» (p. 213). Belon habla igualmente de las «superstitions et foles cerimonies des Turcs» que provienen de las locuras teóricas del Corán.[54] Tanto él como nuestro autor comparten pues el mismo entusiasmo por los modos de vida del turco y el mismo desprecio por su teología. El siglo XVI no da para más; en medio de reformas y guerras entre las naciones cristianas motivadas en parte por cuestiones dogmáticas, una actitud favorable al Corán es impensable. Guillaume Postel, consumado arabista y filólogo, lector crítico del Corán cuyas similitudes con la Biblia es el primer occidental en señalar, y que menciona no pocas manifestaciones positivas de la religiosidad de los turcos, es sin embargo inflexible en cuestión de dogma, y aún se declara partidario de la Cruzada.[55]

Es una curiosa paradoja. Los turcos viven *cristianamente,* pero su creencia equivocada les impide la salvación. Michel Baudier, primer historiador occidental del islamismo, observa el problema como Urdemalas. Los turcos —dice— «Surpassent tous les hommes de la terre, et mesmes les Chrestiens, en l'exercice de la charité et aumosne envers le prochain... certes si telles aumosnes estoient animées de la vraiye foy, elles seroient sans dout fort agreables à Dieu.»[56] Baudier sin embargo parece no sufrir demasiado por esta injusticia de ver las buenas obras arruinadas por seguir una fe errónea, una fe que él denigra de principio a fin de su obra. Urdemalas se muestra más preocupado, pero sabe que no hay compromiso teológico posible. Nada puede hacer al respecto sino implorar al cielo para que un día turcos y judíos descubran la verdad, como él mismo hacía con Sinán Bajá, por quien «rogaba mill vezes al día que le alumbrase para salir de su error» (p. 440).

Urdemalas es un firme creyente en la religión cristiana. Tan firme en efecto que está dispuesto a morir como mártir de su religión. Cuando en un ataque de orgullo Sinán Baxá le conmina a que se convierta al islamismo, no duda en resistirse hasta el final, y ni siquiera la presencia del verdugo le provoca el menor titubeo. Este episodio es de enorme importancia en la obra, porque así ningún lector podrá poner en tela de juicio la buena intención y sinceridad de sus críticas hacia los cristianos.[57] La solidez de sus convicciones halla expresión también por vía negativa en su rechazo total de quienes, menos fuertes que él, cedieron a la tentación de una vida mejor a cambio de abjurar de su fe. Así increpa al renegado español Juan Micas:

> Preguntado que por qué había hecho aquello, respondió que no por más de no estar subjeto a las Inquisiçiones d'España; a lo qual yo le dixe: Pues hágos saver que mucho mayor la ternéis aquí si bibís, lo qual no penséis que será mucho tiempo, y aquél malo y arrepentido; y no pasaron dos meses que le vi llorar su pecado, pero consolábale el diablo con el dinero. (p. 453)

[54] Ibid., *p. 382. Belon insiste también en la locura teórica del Islam: «des grandes folies qu'il racompte touchant le paradis des Turcs» (p. 386). El único interés que le lleva a hablar de la región islámica es «monstrer le peu de iugement de Mahomet, d'escrire choses si folastres» (p. 400).*

[55] Republique, *pp. 57-62. Nicolai dice hablar de la religión de los Turcos movido sólo por «the curious desire to understand of their brutish lives and abhominable superstition»* (The navigations, *p. 97).*

[56] *Cit. por C. D. Rouillard, p. 338.*

[57] Cf. *M. Bataillon,* Laguna, auteur, *p. 68.*

Nuestro autor piensa, como Cervantes, que bajo ningún concepto puede un cristiano renegar de su fe. Urdemalas increpa a Micas en forma sorprendentemente similar al modo en que el Saavedra de *Los tratos de Argel* aconseja a Pedro que se resista a hacerse musulmán, ni siquiera en apariencia.[58] El hecho pues de la creencia firme de nuestro autor en las convicciones esenciales del cristianismo no puede ser puesto en entredicho.

Dejado esto bien sentado, debe añadirse sin embargo que sus preocupaciones teológicas terminan ahí mismo. El autor se desentiende de cualquier sutileza dogmática. Nuestro autor rechaza el teoricismo, la tendencia obsesiva a amontonar cuestiones metafísicas de valor más que dudoso, y se adhiere con firmeza al espíritu de la *philosophia Christi,* cuyo énfasis se asienta en la vivencia más que en la teología. Durante la primera mitad del siglo XVI, la *philosophia Christi,* capitaneada por Erasmo de Rotterdam, ha dejado su huella en el pensamiento humanista.[59] Urdemalas se considera un cristiano íntegro que se atiene al espíritu del Evangelio, pero demuestra menor entusiasmo por las prácticas formales de la religión. No oculta cierto desdén hacia el culto a las reliquias, la mayoría de las cuales estima falsas (p. 125) —un desdén que concuerda con el de la Dedicatoria, en que el autor se mofa de la iconografía al uso: «pintores que pintan a los ángeles con plumas, y a Dios padre con barba larga, y a Sant Migel con arnés a la marquesota, y al Diablo con pies de cabra» (p. 81)— y que hace exclamar ingenuamente a Mata: «Mirad no traigáis alguna punta de luterano desas tierras extrañas» (p. 125). Urdemalas confiesa abiertamente que en la cautividad no se atuvo a las normas eclesiásticas *de iure positivo* ya que las circunstancias no se lo permitían (p. 265). A Urdemalas le preocupa la obsesión de los cristianos por aspectos formales que fácilmente ocasionan disputas (y aún «guerras de acá») que serían fácilmente evitables; se atreve por ejemplo a señalar la banalidad de ciertas diferencias entre la religión católica y la ortodoxa griega que él ha podido apreciar en su viajes:

> En el baptiçar diçen que somos herejes, porque es grande soberbia que diga un hombre: *Ego te baptizo,* sino *Dulos Theu se baptizi:* el sierbo de Dios te baptiza. Yo, hablando muchas vezes con el patriarca y algunos obispos, les deçía que por falta de letrados estaban diferentes su Iglesia y la nuestra romana; porque esto del baptismo todo era uno dezir: *Yo te bautizo en el nombre del Padre,* etc. y *El siervo de Dios te baptiza.* (p. 284)

Pero cuando se trata de una cuestión religiosa esencial, Urdemalas sabe mostrarse intransigente. Así cuando, condenado a trabajar en la construcción del palacio en horribles condiciones, el sufrimiento es tal que el suicidio se le ofrece como medida liberadora, pero su fe le impide llevarlo a cabo: «víme tan desesperado, que si no fuera porque sabía çierto irme al infierno, no me dejara de echar allá avajo de cabeza» (p. 187)

En resumen, la religión de Urdemalas es un cristianismo evangélico, de conciencia y conducta más que de forma y ceremonia, firme en las creencias evangélicas y flexible

[58] *A. Mas,* Les Turcs, *I, 316-7. Mas prueba con varias citas que para Cervantes «la faute la plus grave qu'un chrétien puisse commettre est de renoncer à sa religion» (I, 333).*

[59] *Para un estudio del contenido doctrinal y la significación histórica de la* philosophia Christi, cf. *M. Bataillon,* Erasmo y España, *especialmente I, 84-90.*

en lo accidental.[60] Son precisamente estas convicciones las que le llevan a estudiar minuciosamente la conducta religiosa de los turcos, en vez de perder el tiempo en continuos e inútiles improperios sobre la irracionalidad de la teología islámica. El resultado de su estudio es chocante: los creyentes en la religión islámica resultan ser mejores «cristianos» en la práctica que los cristianos mismos. Y éstos no cesan de llamar a la cruzada. Europa está ansiosa por teñir campos y mares de sangre turca. ¿Qué hacer?

Lo sorprendente es que en Turquía no existe el problema de guerras civiles, situación que resulta extraordinaria e incomprensible para los occidentales, quienes no acaban de explicarse cómo los turcos han creado un imperio compuesto de razas y pueblos heterogéneos en su geografía, cultura y religión, que sin embargo están perfectamente encuadrados en el sistema político del imperio otomano. Esto les permite que conserven sus leyes, lengua, creencias, usos y tradiciones; a cambio el Turco sólo exige sometimiento y tributo al Sultán. Esta dulce tiranía no pasa inadvertida a los humanistas cristianos, que hartos de guerras intestinas hablan en términos cada vez más elogiosos de un hecho notable: la tolerancia de los turcos.[61] Desde 1453 el sistema otomano organiza sus territorios por medio de comunidades nacional-religiosas *(millets)* dirigidas por sus propios miembros y que gozan de una autonomía notable.[62] Los viajeros occidentales a Turquía como Busbecq quedan atónitos al ver en ella ceremonias cristianas permitidas y aún protegidas por las autoridades. Belon se maravilla de ver que cuando los griegos cristianos preparan sus oraciones, los turcos «assistent et aydent aux Grecs.»[63] Naturalmente esta *pax turcica* recibe la debida atención en el *Viaje*. Urdemalas se refiere a ella en un inciso antes de tratar por extenso las instituciones de Turquía, para responder a la pregunta de Mata que no entiende cómo su amiga habla de cristianos que viven en Constantinopla: «quien tiene livertad oirá misas todas las que quisiere cada día, y todos los ofiçios como en Roma» (p. 231). Y más tarde respondiendo a Mata:

> Presuponed, entre tanto que más particularmente hablamos, que no porque se llama Turquía son todos turcos, porque hay más christianos que viben en su fe que turcos, aunque no estén subjetos al Papa ni a nuestra Iglesia latina, sino ellos se hazen su Patriarca, que es Papa dellos. (p. 253)

Urdemalas no oculta en ningún momento su admiración por la efectividad y el pragmatismo de este sistema social que permite una notable armonía social incluso en lugares como Constantinopla, donde conviven varias comunidades sin ningún conflicto racial. El sistema asegura el bienestar y el orden de todos los ciudadanos sin distinción,

[60] *Creemos, pues, con Bataillon que el autor del* Viaje *tiene ideas religiosas erasmistas* (Erasmo y España, *II, 296). Luis y Juan Gil hablan de «creencias netamente heterodoxas» y sugieren incluso la posibilidad de cierta vinculación al luteranismo («Ficción y realidad en el* Viaje de Turquía, *RFE 45 (1962), 89-160). La heterodoxia no es sin embargo teológica; «Laguna es católico, pero a la manera de tantos hombres que combatían entonces contra el luteranismo, no sin concederle la razón en un buen número de puntos»* (Erasmo y España, *II, 302).*

[61] Cf. *A. Mas,* Les Turcs, *I, 20 y 312; F. Braudel,* The Mediterranean, *II, 665.*

[62] *Para una explicación del sistema de* millets, cf. *S. Shaw,* Ottoman Empire, *pp. 151-3. Sobre la semántica del término («nacionalidad» o «etnia»),* cf. *Arnold J. Toynbee y Kenneth P. Kirkwood,* Turkey *(Nueva York, Scribner's, 1927), pp. 27-30.*

[63] *Cit. por C. D. Rouillard, p. 328. Busbecq atribuye el respeto de los turcos a las ceremonias cristianas a su gusto por las tradiciones en general* (Letters, *p. 136).*

mediante una efectiva administración civil y un eficiente sistema de justicia, cuyo pragmatismo Urdemalas describe así:

> La justiçia del turco conoçe igualmente de todos, ansí christianos como judíos y turcos. Cada juez de aquellos prinçipales tiene en su mesa una cruz, en la qual toma juramento a los christianos, y una Biblia para los judíos. (pp. 409-10)

En Turquía se protege a las tres confesiones religiosas. Mata y Votoadiós se quedan estupefactos al oír que el Turco no sólo permite a los cristianos oficiar misa, sino que además dos jenízaros vigilan mientras tanto la entrada al templo

> para que no se atreba ningún turco a hazer algún desacato en la iglesia,... los quales quando algún turco, curioso de saver, quiere entrar le dan liçencia y dízenle: Entra y mira y calla, si no con estas porras te machacaremos esa cabeza. (p. 487)

La lección de Turquía es muy clara. Urdemalas considera positivo el sistema otomano no ya por su organización civil, sino porque además desconoce los conflictos de religión. En su visión, la tolerancia religiosa es un medio efectivo de organización social. Existen razones teóricas para defender la tolerancia. Al fin y al cabo, aunque las religiones varían en su contenido dogmático, todos persiguen un bien moral que les es común a todas. Esto no significa que nuestro autor se muestre partidario de un universalismo religioso al estilo de un Nicolás de Cusa. No todas las religiones son iguales. Como tampoco es partidario de considerar el ideal ético como autosuficiente, al modo en que se orientan Pomponazzi y Spinoza, corriente que dos siglos después se traducirá en el imperativo categórico que fundamenta autónomamente la razón práctica kantiana. Sí cree en cambio que hay una *ley de natura,* es decir, un ideal ético universal y que por tanto comparten diferentes religiones. La *verdad* es pues patrimonio del cristianismo, pero el *bien* puede darse fuera de él, como muy bien lo prueba el hecho de que los turcos sean superiores en ese sentido. No hay pues enemigos naturales por causa de religión. Para Urdemalas un turco es en principio tan digno y respetable como un cristiano. Esto sorprende a Mata, quien como representante de la corriente general piensa que los turcos son infieles despreciables y por ende enemigos a quienes se puede hacer impunemente todo mal en cualquier ocasión, y por ello pregunta a Urdemalas qué sentido tenía esforzarse por curarles las enfermedades:

> MATA.— Pues qué ¿era menester para los turcos tantas cosas, sino matarlos a todos quantos tomarais entre las manos?
>
> PEDRO.— No es buena cuenta esa, que no menos omicida sería quien tal hiziese que a los christianos. Quando fuese en líçita guerra, es verdad; pero fiándose el otro de mí, sería gran maldad; porque, en fin, es próximo. (p. 134)

La justificación de la tolerancia tiene, además de los argumentos ético-religiosos a su favor, antecedentes históricos importantes. En primer lugar, se trata de una larga tradición médica. No podemos olvidar que desde tiempos de Hipócrates la práctica y el estudio de la medicina han congregado a individuos de diferente condición, origen y creencias en un interés común. En la cristiandad estaba la gran *Civitas Hippocratica,* la escuela de Salerno, ejemplo temprano de escuela laica occidental en donde árabes, cristianos y judíos trabajaron conjuntamente por la mejora del arte médico. En Oriente, el terreno neutro de la ciencia médica permitió la convivencia de las tres razas de forma continuada, con brillantes momentos como la Corte de Abderramán III en el

siglo X y la de Siria en el siglo XIII. En segundo lugar se hallaba la propia convivencia de las tres razas en la España cristiana medieval, de la que nuestro autor es plenamente consciente. Cuando Mata se sorprende de que el Turco permite cristianos en su reino, Urdemalas le recuerda con naturalidad un pasado español no tan lejano:

MATA.— Pues ¿cómo los consiente el Turco?
PEDRO.— ¿Qué se le da a él, si le pagan su tributo, que sea nadie judío ni christiano, ni moro? En España, ¿no solía haber moros y judíos?
MATA.— Es verdad. (p. 253)

Pasado reciente del que sin embargo queda muy poco. Antes bien, la situación actual en España está dominada por el recelo, la desconfianza y el miedo en una sociedad donde todo ciudadano puede ser informante. Mata no puede menos de extrañarse ante el hecho de que la «parlería» se castigue duramente entre los turcos:

A esa quenta cada día habría acá hartas justicias desas si a lo malsines y parleros hubiesen de asar; porque no hay señor ninguno que no se deleite de tener en cada pueblo personas tales cuales habéis pintado; veo guardianes que les van a dezir qué dixo el otro paseándose en la plaza cuando vio el corregidor nuebo, y qué trato trae, y cómo vibe y el trigo que compra para rebender, sin mirar la costa que el otro tiene en su casa; y que le oyó dezir que era tan buen hidalgo como su señoría, no mirando en todo la viga lagar de su ojo sino la mota del ajeno, de donde nascen todas las disensiones y pleitos entre señores y vasallos. (p. 165)

Lo ideal sería ciertamente una conversión masiva de infieles al cristianismo, pero nuestro autor es demasiado realista para creer en la viabilidad de tal idea. Cabe rogar a Dios por su conversión, cabe tratar de enseñarles amistosamente la verdad revelada, pero hay ciertamente algo que no tiene cabida: obligar a los infieles a una conversión forzada. Esta es sin embargo la idea predominante en los tiempos que corren. En 1554, el mismo año en que se sitúa el viaje de regreso a España de Urdemalas, se publica en Ginebra un tratado tristemente célebre de Calvino, cuyo largo título resume crudamente su contenido: *Defensio orthodoxae fidei de sacra Trinitate, contra prodigiosos errores Michaelis Serveti Hispani: ubi ostenditur haereticus iure gladii coercendos esse, § nominatim de homine hoc tan impio iuste § et merito sumptum Genevae fuisse suplicium.* Esta obra es pronto contestada por Sebastián Castalio, quien bajo el pseudónimo de Martinus Belius escribe otro tratado de título más corto y contenido más benevolente: *De non puniendis gladio Haereticis.*[64] Es fácil saber de qué lado de la polémica está el viejo autor del *Viaje,* porque nuevamente Turquía le brinda la ocasión ideal para tratar del problema de la disidencia religiosa en su vertiente típicamente española. Con gran pena Urdemalas asiste cada día en Constantinopla al desfile inacabable de moriscos y judíos que, víctimas de la persecución religiosa, huyen de España para hallar refugio en los dominios del Turco, que les deja vivir en su fe. Hablando de las mujeres que solía frecuentar en Turquía dice Urdemalas:

unas me hablaban turquesco, otras griego, otras italiano, y aun algunas fino español, de las moriscas que de Aragón y Valençia se huyen cada día con sus maridos y haziendas de miedo de la Inquisición. ¡Pues judíos me dezid que se huyen pocos! No había más que yo no supiese nuebas de toda la christiandad de muchos que se iban desta manera a ser judíos o moros... (p. 451)

[64] *Publicado en Amsterdam, 1585.*

Nuestro autor se cuenta entre los que, como Castalio, creen que nada se arregla a punta de espada. En la escena heroica proclama firmemente: «mi voluntad, con todo su poderío ni todos los tormentos del infierno, no me la pueden forzar a que diga de sí donde no quiere» (pp. 174-5). Estas palabras son un magnífico argumento asimismo para el caso de la persecución en España. Los judíos y moriscos forzados a la conversión, ¿no podrían decir lo mismo? Urdemalas ha observado agudamente que las convicciones religiosas de los turcos y los judíos están firmemente enraizadas en su sociedad, y son tan «pertinaces» en ellas como un cristiano puede serlo en las suyas. El miedo a la cárcel, la tortura y «todos los tormentos del infierno», podrá acaso lograr conversos de nombre, pero ¿a qué fin? Los nuevos cristianos probablemente odiarán su nueva religión superficial mientras en sus conciencias se han de mantener inalterables las convicciones de siempre. Tratar de implantar oficialmente la unanimidad en materia de religión no ha conducido sino al exilio y la aflicción. La tolerancia turca en cambio, como la antigua tolerancia española, permite que la disidencia religiosa no sea un obstáculo insalvable para la convivencia.

La tolerancia de diversas religiones aparece también en la obra de Tomás Moro con que se inaugura el pensamiento utópico del siglo XVI. En su país imaginario, las diferentes comunidades religiosas se respetan mutuamente. Utopus ha legislado la libertad de culto y permite la libertad de apostolado en pro de cualquier creencia, siempre que éste se realice por medios moderados, tratando de convencer racionalmente y con expresa prohibición del uso de la fuerza. Candorosamente piensa que en caso de que exista una sola religión verdadera, ésta terminará por imponerse a las demás naturalmente, sin coacción alguna.[65] La *Utopía* de Moro es confesadamente un sueño irrealizable. Estas son sus palabras finales: «He de admitir que existen muchos rasgos en la comunidad utópica que me resultan más fáciles de desear para nuestros países que tener cualquier esperanza de verlos convertidos en realidad».[66] El hecho mismo de elegir tierras y hombres extraños entraña un pesimismo notable sobre el momento histórico que vive su autor. La esperanza de los humanistas erasmianos por ver una cristiandad renacida y reformada, ansiosa de vivir el mensaje de Cristo, ha quedado para 1550 enterrada por el curso de la historia, que ha visto multiplicarse esas «gueras cibiles de acá» que parecen no tener fin. Quien quiera entonces seguir pensando en sociedades amables y bienhechoras parece no tener otro recurso que cerrar los ojos y dar vuelo a una fantasía de islas ignotas donde la vida discurre inmemorialmente bajo el signo de una monótona felicidad.[67]

¿Qué sentido último daremos pues a nuestro *Viaje* con ese cuadro admirativo de Turquía que lo aproxima a una sociedad ideal? ¿Se trata quizá tan sólo de un bello sueño novelesco de aventura y exotismo? Ciertamente que no. Ya el hecho de que aquí se

[65] Utopia, *ed. E. Surtz (New Haven, Yale Univ., 1973), pp. 132, 133 y 134, respectivamente. Para un estudio de la significación histórica de la* Utopia *de Moro, cf. J. H. Hexter,* More's «Utopia». The Biography of an Idea *(Princeton, Princeton Univ., 1952).*

[66] Utopia, *p. 152.*

[67] *Francis Bacon sitúa su* Nova Atlantis *en una tierra ignota del Oriente: «Navigamus... petebamus autem Chinam et Japoniam; commeatum in duodecim menses nobiscum portantes...»* (Works, *Londres, 1778, II, 473), tras de lo cual un temporal los empuja a la deriva hasta encontrarse con Atlantis.*

habla de la Turquía del siglo XVI, de lugares, actos y personas contemporáneos y conocidos, separa tangencialmente a nuestra obra de los viajes utópicos que por definición están fuera del espacio y del tiempo.[68] Pero aún hay otra diferencia fundamental, y es que el funcionamiento de las sociedades utópicas, se base en unos presupuestos de conducta humana absolutamente irreales, formulados a partir de ideales teóricos y no de acuerdo a la experiencia histórica. El problema fue muy bien visto ya por Aristóteles, que criticó la *República* de su maestro Platón por estimar una concepción idealista de la sociedad que no contemplaba la existencia de la familia y la propiedad privada, dos elementos que el Filósofo consideraba insustituibles para una sociedad estable. En el siglo XVI se repite el proceso: la *Utopía* de Moro (1516) es contestada tiempo después por Jean Bodin, que en su *Republique* (1557) desaprueba los presupuestos idealistas de Moro y aboga por una reforma política. Mediante ella el estado conservaría las instituciones tradicionales en una monarquía sólida pero con amplias libertades políticas y religiosas.[69] Frente al idealismo de Moro, Bodin busca lo factible en la circunstancia concreta de su entorno político y social, y ésta es también la perspectiva del autor del *Viaje.* Porque las sociedades utópicas sólo se mantienen por un ideal colectivo unánime, lo que implica que el individuo debe abandonar sus tendencias individualistas para acomodarse al ideal de vida común. La utopía requiere el hombre *tipo* más que el hombre *carácter.* Con razón se ha dicho pues que las utopías del siglo XVI son en gran medida antirrenacentistas, ya que se oponen por principio al signo característico de su tiempo: el individualismo.[70] El autor del *Viaje* ha visto que al hombre lo motivan el interés y la libertad personales; pensar que puede actuar guiado *sólo* por ideales morales y colectivos es querer desconocer la realidad de los tiempos; su propuesta de convivencia realista ha de tener en cuenta ese presupuesto. Consecuentemente, la política de tolerancia religiosa, admirable en Turquía y añorada en España, no es favorecida en el *Viaje* solamente por razones de ética, sino también por sus beneficios políticos prácticos. La convivencia es de este modo más fácil y lucrativa para el estado.

Urdemalas insiste en este aspecto. Recordemos nuevamente su respuesta justificatoria de esta práctica por el Turco: «¿Qué se le da a él, *si le paga su tributo,* que sea nadie judío ni christiano, ni moro?» (p. 253. Subrayado mío.) Con la misma perspicacia Belon ha constatado la razón financiera de esa política;

> Il es permis à toutes les religions Chrestiennes vivans en Turquie d'avoir chacune son Eglise à part. Car les Turcs ne contraignent personne de vivre a la mode Turquoise, ainsi est permis a un chacun vivre sa loy. C'est qui a tousiours maintenu le Turc en sa grandeur: Car s'il conqueste quelque pays, ce luy est assez d'estre obey: § moyennant qu'il reçoyve le tribut, il ne se soucie des ames.[71]

Las referencias al *hic et nunc* de la situación contemporánea en España se hacen bien concretas. Ya ha dicho Urdemalas que nadie se convierte a otra religión por la fuerza.

[68] *«Toda utopía racional es una ucronía, y la una no puede ser concebida sin la otra» (Juan López-Morillas, «Sueños de la razón y la sinrazón: utopía y antiutopía»,* Sistema *5, abril 1974, 7).*

[69] *La crítica de Aristóteles está en* Política, *II. Sobre la crítica de Bodin a Moro,* cf. *M. L. Berneri,* Journey Through Utopia *(Nueva York, Shocken, 1971), p. 57.*

[70] *M. L. Berneri, p. 57.*

[71] Les observations, *p. 408.*

Ahora quiere mostrar que una política de represión religiosa es suicida para España y beneficiosa para el Turco. Porque éste recibe los diezmos de todos sus tributarios entre los cuales va creciendo el número de los que huyen de España, y cuantos más llegan, mejor para sus arcas:

PEDRO.— Lo más conforme a la verdad que pude descubrir es que de sólo el tributo de los christianos tiene cada año millón y medio [de ducados], sin los presentes, que son más de otro medio... Pues sumádme vos lo que valdría la décima de todos los fructos del imperio, que yo no me atrebo.
JUAN.— ¿Los diezmos lleba el Gran Turco?
PEDRO.— ¿Qué pensabais? todos, ansí de christianos como judíos y turcos, y no penséis que le valen menos los judíos del tributo que le dan que los christianos, que antes es más; porque aunque creo que son más los christianos, los tributos de los judíos son mayores mucho. (pp. 427-8).

El interés del autor en el asunto le lleva a mencionar un caso concreto con nombres y apellidos. Se trata de Beatriz Mendes, cuya familia fue expulsada de España en 1492 y tras enviudar trasladó su residencia a Constantinopla. Urdemalas asiste a su llegada, puntualizando con detalles su riqueza: hace su entrada en la ciudad «con quarenta caballos y quatro carros triunfantes llenos de damas y criadas españolas. No menor casa llevaba que un duque d'España, y podíalo hazer, que es muy rica» (p. 451). Mendes pide al sultán que disculpe a sus criados de la obligación de vestir el atuendo judío, lo cual éste otorga rápidamente «y más si más quisiera, por tener tal tributaria» (p. 451), comenta Urdemalas. Los judíos expulsados de España han revitalizado el comercio en Turquía, para beneficio de Solimán.[72] Por si esto fuera poco, aún señala Urdemalas otra ventaja no menor obtenida de ellos, y es que también han llevado a Turquía su nada despreciable ciencia militar, lo que explica el rápido desarrollo de la artillería en su ejército:

MATA.— ¿De Artillería es bien probeído?
PEDRO.— No lo solía ser, ni tenía maestros que los enseñasen, principalmente el encabalgar las piezas en carretones, hasta que echaron los judíos de España, los quales se lo han mostrado, y el tirar d'escopetas, y hazer de fuertes y trincheras y todos quantos ardides y cautelas hay en la guerra, que no eran antes más que unas bestias. (p. 428).

Nuestro autor advierte de este modo las ventajas financieras y políticas del sistema tolerante de los turcos con casos concretos del momento. Pero tampoco es un Maquivelo que trate de justificarlo todo por la razón de estado. A nuestro autor le preocupa obviamente el fomento de la verdad cristiana y la práctica de las virtudes. Pues bien, ocurre que en el sistema de movilidad social de Turquía las posibilidades de promoción social hacen a muchos atractiva la idea de renegar de su religión y por propia voluntad hacerse turcos. Así, por ejemplo, como contrapunto al caso de Beatriz Mendes está el de su yerno Juan Micas, que atraído por la estimación social de que puede disfrutar en su nuevo país, decide hacerse turco, lo mismo que varios cautivos compañeros de Urdemalas. Resulta así que con tolerancia en vez de Inquisición, y con un sistema social abierto en vez de nobiliario, el Turco no sólo tiene más éxito político, sino también religioso. Su manera de promocionar el Islam se adecúa mucho a ese modelo de apos-

[72] *Como también nota Belon: «Ils ont tellement embrassé tout le traffic de la marchandise de Turquie, que la richesse & revenu du Turc est entre leurs mains»* (Les observations, *p. 400).*

tolado pacífico propuesto por Moro y otros pensadores más o menos utópicos, incluído el padre Las Casas, pero con un criterio más realista que ellos. El autor del *Viaje,* que conoce esa doble vertiente materialista y espiritual del individuo, entiende también que esa deseable armonía de ambos intereses es factible a nivel de estado, y el sistema otomano, si no perfecto, lo ha conseguido en un grado mayor que nadie: la sociedad es próspera y virtuosa, y está bien regida por un sistema judicial justo, defendida por un ejército disciplinado y gobernada con la autoridad incontestable del sultán; éste, finalmente, promueve el islamismo pero no lo impone, sino que espera que sus súbditos lo abracen por voluntad propia. Ese cuadro de Turquía, con sus silencios y exageraciones conscientes, demuestra indiscutiblemente la inteligencia del autor, que ha desentrañado agudamente la esencia de la sociedad turca. Sanford Shaw, uno de los mejores conocedores del imperio otomano, ha escrito recientemente

> ¿Qué fue pues lo que dio unidad a la sociedad otomana y consiguió después mantenerla unida, además de los vínculos teóricos proporcionados por el sultán? La fuerza unitaria del sistema más concreta fue la subestructura corporativa de la sociedad, que unió a musulmanes y no musulmanes por igual como resultado de un deseo común de unión con Dios y de actividades e intereses económicos comunes.[73]

Lo que en principio se anunciaba como un libro más sobre vida y debilidades del enemigo se ha tornado, tras una comparación positiva de sociedades, un planteamiento indudablemente provocador: El enemigo resulta ser una sociedad mejor dispuesta para asumir colectivamente los deseos materiales y espirituales de individuos diversos. Con admirable valentía intelectual el autor se atreve a elogiar esos aciertos al par que critica con dureza las deficiencias de su propio país. La visión contrastante de Turquía usada como espejo para la reforma social no tiene en España antecedentes conocidos. Fuera de ella, sólo Busbecq y Belon pueden compararse al autor del *Viaje* en el manejo de ese método analítico. En rigor cabe decir que los tres casos, y muy especialmente el *Viaje,* representan la plasmación de una mentalidad positiva y experimental singular cuya expresión definitiva no se produce hasta el siglo XVIII.[74] Habrá que esperar doscientos años más para que el espíritu ilustrado de Montesquieu conciba sus *Lettres persannes* (1721), pronto imitadas en España por las *Cartas marruecas* de José Cadalso. En tiempos de exaltación nacionalista, represión y desconfianza, la voz crítica, libre y positiva del *Viaje* se alza como rara ave en una España que va ya camino del desengaño.

Angel Delgado-Gómez

[73] Ottoman Empire, *p. 165.*

[74] *El precedente del espíritu ilustrado en los libros de viaje renacentistas ha sido sugerido por Geoffroy Atkinson,* Les relations de voyages du XVIIe siècle et l'evolution des idées *(Paris, Champion, 1924), pp. 188-9.*

Milenaria luz

La metáfora polisémica en la poesía de Javier Sologuren

Se podría afirmar sin exagerar que uno de los pilares que sostiene y yergue la obra poética de Javier Sologuren [1] es la metáfora. Pero se utilizan especialmente las metáforas polisémicas, de las que en este trabajo mencionaremos sólo algunas: la de la noche, la de la luz, la del amor, la de la muerte, los enigmas, los sueños, el tiempo; es decir, la imagen que vuelve obsesivamente a escena en cada poema, en cada libro.

Tomemos la metáfora de la noche. Esta como todas las otras es un ente vivo que va aumentando su vigor y su riqueza expresiva mientras va pasando de un poema a otro, de un libro a otro. Va incrementando sus significados a medida que se va relacionando con otros contenidos y otras imágenes. Nunca acaba por dar todo su mensaje y parecería que lo hiciera por entregas.

Seguir el rastro de estas metáforas es toda una travesía de sorpresa y emoción. Aunque pueda que nos equivoquemos en la cuenta, hemos hallado aproximadamente, en la metáfora de la noche, alrededor de treinta casos, en los que se producen por lo menos unas 26 ó 27 variaciones del mismo tema siempre consiguiendo renovados y profundos sentidos. Sologuren en el paroxismo metafórico llega hasta decir que todos los elementos esenciales de la vida, la naturaleza, los hombres, los siglos, la máscara y la espada, son «artefactos nocturnos».[2] Muéstrase como si él las hubiese estado persiguien-

[1] El Morador *(1944)*, Detenimientos *(1945-47)*, Diario de Perseo *(1946-1948)*, Dédalo dormido *(1949)*, Varia II *(1948-1950)*, Vida continua *(1948-1950)*, Regalo de lo profundo *(1950)*, Otoño, endechas *(1951-1956)*, Varia III *(1951-1957)*, Estancias *(1959)*, La gruta de la sirena *(1960-1966)*, Varia IV *(1958-1964)*, Recinto *(1967)*, Surcando el aire oscuro *(1970)*, Homenajes, Corola parva *(1973)*, Folios de El Enamorado y la Muerte *(1974-1976)*, Cícladas *(1977-1979)*, El Amor y los Cuerpos *(1978-1980)*, La Hora *(1981)*.

[2] *Poema 2, de* Cícladas. *Este poemario ha pasado ahora a llamarse* Orbita de dioses, *con su primera parte, «Cícladas» y, su segunda, «Synopsis», según nos lo contaba recientemente el autor. El último párrafo de «Synopsis» es el siguiente: marea de pueblos / siglos subterráneos / máscaras y espadas / artefactos nocturnos / insectos / ínfimos reyes / laboriosos / del sarcófago*

El poeta nos explicaba que no había querido referirse con «artefactos nocturnos» a «marea de pueblos / siglos subterráneos / máscaras y espadas» ni a los párrafos anteriores tanto de «Synopsis» como de «Cícladas», como yo le argüía en mi carta de junio 6, de 1984, en respuesta a la suya de enero 17. Subrayo sus argumentos: «No he coincidido contigo en que artefactos nocturnos no se refiera a pueblos ni siglos, aunque podría pensarse que involucran a éstos y la expresión sea ciertamente ambigua, *por cuanto, según mi modo de entenderlo, el contexto en que está ubicado el verso, que es un poema-párrafo conclusivo, no sólo abarca el reducido ámbito de su propia estrofa, sino que se extiende a los otros párrafos anteriores, los complementa y efectivamente los concluye». El poeta nos dijo que sólo hubiera querido remitirse con «artefactos nocturnos» a «máscaras y espadas», el verso anterior, ya que las máscaras tienen por objeto la ocultación y, las espadas, el matar. Comprendimos que se producía allí un conflicto de precisión del mensaje por la ausencia de puntuación y llegamos a la conclusión de que estos dos versos debían de ir separados de los versos que le precedían y seguían, para que «artefactos nocturnos» se refiriese sólo a «máscaras y espadas».*

do primero inconsciente y después conscientemente durante los treinta y cinco años de su vida poética, y que fue, como lo ha sido para nosotros, lectores, reconfortante y vivificadora su exploración.[3]

Concretemos:[4] la noche como símbolo de la búsqueda de la otra realidad y, por tanto, como aliada del buscador de los enigmas; la noche es una imagen que se confunde con la de la muerte y por tanto, actúa como mensajera, hechicera, de esta última. Sin embargo, la noche, como la metáfora de la sombra y de la lámpara, se humaniza; a veces el ser no es más que «concentrada noche», y como antes apuntábamos, nada más que ente nocturno. Así es fácil entender que el crepúsculo que es también sinónimo de la noche sea donde se realice el ser, ya que asimismo existe la confluencia de la noche con la luz, debido a que esta metáfora posee a su vez elementos positivos y negativos en la obra y en la vida del poeta, y siempre la noche para él ha sido día, es día y aún más, está en el día. Comprendemos entonces que él no haya hecho más que viajar por los símbolos de la noche, de lo oscuro, de lo cerrado, en la locomotora de la poesía, y tenga la certidumbre de que «el pensamiento / deja su noche» por siempre, aunque al decir *noche* también está diciendo *luz*. Apreciamos entonces en su honda significancia por qué el poeta sabe que está hecho de noche y vive en la noche y que, no obstante, la noche «profunda y fresca», salida del mar —otra rica metáfora de esta poesía—, le atraiga el amor espiritual o de la naturaleza que si él no lo palpa es como si no existiera:

un pescador de esponjas
salido
        de la noche del mar
me entregó
                la suave flor marina
el vientre
                que mis dedos
                que mis ojos
sin caricias
                no alcanzaron

Consideremos ahora las metáforas de la luz y del amor. Estas son tan fértiles como las metáforas de la noche, de la muerte, de los enigmas, ... Ambas se dilatan en una veintena de casos, siempre con muy pocas reiteraciones. Sologuren se convierte así en un poeta ejemplar para los poetas estériles de sentidos e imágenes.

[3] *De ahora en adelante, toda acotación entre comillas hará mención a la conversación que sostuvimos con el poeta el 1 de septiembre de 1984 en Lima y, por tanto, a las respuestas que él me iba dando: «Sí ha habido, en cambio, respuestas intuitivas, llevadas por la sensibilidad misma a las exigencias de la expresión, del tema, o la vivencia o la experiencia interna que yo quería trasuntar en palabras». Antes nos ha asegurado: «Se inscribe en lo que se ha dicho muchas veces y me parece a mí cierto: ... que todos los poemas que (el poeta) ha escrito no son más que tentativas de aproximación a ese poema que aspira a crear en realidad».*

[4] *«Paso» y «Acontecimientos»; «La ciudadela» y «Torre de la noche». «Casa de Campo»; «Acontecimientos» y Poema 2 de* Cícladas. *«Crepúsculo» y «Fuego absorto». «Poesía» y* Corola parva. *«(la noche de Mikonos)». (La puntuación de esta nota como la de las notas 5, 6, 8, 9 y 21, va a ser siempre la misma que la del párrafo a que hacen referencia, para facilitar la identificación de los poemas.) Estos aspectos, tanto en la metáfora de la noche, como en las de la luz y del amor, salen como un tímido sol mañanero en* El Morador *y se van poniendo triunfantes y relajados de la mitad al final de toda la obra.*

Puntualicemos:[5] la luz es un médium que sirve para comunicar lo pequeño con lo infinito; la luz —del sol— se retira en secreto y se proteje ante la presencia del invasor y es además generosa; los brazos interminables de la luz; el día, es decir, la luz, amanece en libertad, como los pájaros, el cuerpo, el mar, y la palabra es un zumo de ella *(«perpetuum mobile* / del día, de la vida.»); «la luz fue el aire de la vida»; la luz transparente y secreta del horizonte y la palabra; la luz se vuelve tangible como la muerte. Por eso, el poeta no sólo ha viajado por los símbolos de la noche como veíamos antes, sino que ha emitido un «cálido canto», producto «de la cascada, / del sol, / del / corazón», siempre en «ascendente vuelo / hacia / calidoscópicos cielos», certificando finalmente: «en el paraíso la suprema luz espuma».

Por otro lado, «la luz —suave dolencia / del rostro y del amor»;[6] el idioma mudo o murmurante de la luz, su huída, su trampa, que nos hace dudar «si algo ha de vivir tras el espectro de la tarde»; la luz entonces como personaje; la luz —del cielo— (recibida por el girasol, que es ardiente y está ubicado en la tierra) está vacía,[7] lo que nos lleva a lo tangible, que es el girasol-tierra, que está a nuestro pie, en contraposición a lo intangible, que es en esencia la luz-cielo, que está alejada de nosotros.

Pero la luz, como todo ente vivo e imaginario de esta obra, confluye también con las otras imágenes, se ilumina o se apaga. Existe asimismo una luz humanizada,[8] como anotábamos en la imagen de la noche; una luz débil: la del día enfrentada con la luz que pueda emitir la noche; una luz ausente: la noche al confundirse con la muerte resalta la ausencia del sol, aunque la noche sea a la vez «un guijarro sonámbulo de luz». Pero, como ya hemos dicho, la noche confluye con la luz y es asimismo día: es decir, noche y luz, foco emisor y luz, no pueden vivir independientemente, se atraen como sexos anhelantes. En último lugar, como decíamos en página anterior, la noche no ha dejado de ser mensajera, hechicera de la muerte, y la luz por refracción se presenta interceptora con su mensaje salvador.

Como la luz, el amor[9] es huidizo, aunque, en cambio, sea umbroso, afectivo y comunicativo. Como la luz, el amor es ciego, fogoso, hondo y vive independientemente. Humanizado se convierte en guía del creador y «trabaja y descansa» en «viejas telas espesas», en «sedas olorosas». A la vez, se metamorfosea en raptor, en gorrión, en pintor, alción, pastor y halcón tras de su presa, para hacerse también metafísico, después de haber pasado por una vivencia interior, trascendental, histórica y vindicadora. De esta manera es comprensible que el amor «sea el crudelísimo insaciable», sea «la arcana flecha en el aire», «música de antípodas», «gestión que devasta y atesora». Por eso, es

[5] *«Canción escrita para Dévenima»; «Endechas» y «Viéndote»; «Más allá, las grandes hojas...»; «Así amanece un día, / ...»;* Recinto; Corola parva; *Poema 1 de* Cícladas. *La Hora.*

[6] *«Encuentro, 2»; «El dardo» y «Grabación»; «Breve follaje, Canción II»; «El girasol».*

[7] *Véase más adelante la simbiosis y el cuestionamiento de la naturaleza.*

[8] *«La visita del mar»; «Estatua en el mar»; «Endechas» y «Es la noche que vibra su baraja, / ...».*

[9] *«Paso» y «Hora». «Bajo los ojos del amor». «Elegía» y «Corona del otoño». «Toast», «Bajo los ojos del amor», «Endechas» y «El pan».* Recinto *y* La Hora. *«Toast», «Te alisas, amor...», «Tema Garcileño», «Oh corazón, rey entre sombras...» y «Memoria de Garcilaso el Inca»; «(el amor y los cuerpos)» y el Poema 19 de* Estancias. *(Para la comparación de la imagen del amor con la de la luz, es decir, para las dos primeras frases del párrafo del comentario, leer: «Grabación» y «Breve follaje, Canción II». «(no seguir adelante)»,* La Hora *y «Así amanece un día, / ...»)*

inevitable que, por un lado, el amor se convierta en el interlocutor, el lector-presente, del poeta; y, por el otro, que la mujer sea «la cómplice / dulcísima», y el hombre y la mujer discurran que el amor es compañía.

Sin embargo, eso no es todo. El amor no se queda amurallado en su recinto. Se enfrenta con la muerte, se deja llevar enamorado por la noche, se encadena, se remansa, se hace espejo con ella. Todas estas metáforas como hasta ahora hemos podido observar dan como resultado una cadena infinita de sugerencias y confluencias. Las metáforas de la noche, de la luz, del amor, de la muerte, de los enigmas, etc., cansadas de andar solas, se reagrupan siempre unas con otras y todas producen un encadenamiento imaginario sugerente y emotivo y siempre sin igual. Como si se hubiese demostrado que estas metáforas son un medio eficaz de indagar y reflejar la realidad tanto exterior como interior del hombre, lo que efectivamente se nos está revelando.[10]

Emoción e imagen

Pero la imagen no se queda allí sola, manipulada por la razón, no. La emoción se hace como parte intrínseca de ésta: «la imagen con su memoria / antigua / su idioma emocionado»,[11] emoción que no sólo aflora de las metáforas que hemos venido anotando, y de otros tipos de imagen, sino también del ritmo, de la propia versificación, del propio contenido. Tendríamos que preguntarnos en qué sentido la imagen es emoción para Sologuren, si existen distintos tipos de emoción, distintos modos de aplicación de ésta, si ella es asimismo polisémica, si, en fin, ella es una sola, indivisible, que ha de ser tratada por el poeta de una única manera.[12]

Objetivemos: Si sopesáramos este párrafo de *La Hora,* percibiríamos una emoción casi «vertical»:

cuáles fueron los colores del mundo
en qué ojos sorprendiste las crecientes del zafiro
o la animación de la gema profunda
qué hojas a tu paso se agitaron
cómo se hizo vida el solitario lapso

[10] *«La tentativa me parece que es la de alcanzar la plenitud de la expresión. De ahí que se lanza una imagen, se encuentra insatisfactoria, se vuelve a lanzar otra imagen, y así sucesivamente. Entonces es un disparar permanentemente a un blanco que se nos rehuye, un blanco que se aleja, y con la esperanza de poder llegar a acertar... No se agota con una imagen, o un grupo de imágenes. Y hay que volver, hay que reformularla, que no es —repito— un trabajo de carácter intelectual, de carácter superficial, sino profundo: es la busca que el poeta subconscientemente está realizando.»*

[11] *«Estela para Szyszlo».*

[12] *«Considero que la emoción es como la sangre misma de la expresión poética. De no haber emoción, lo que se tendría serían versos nada más, sonidos, referentes intelectuales, conceptuales, y jamás el poema. Entonces, tanto en los poemas breves como en los largos —como en* La Hora*— pienso yo que tienen un calor, una emoción. Sólo que si aquí es más visible es probablemente debido a que es un poema de mayor extensión. No se ha envuelto en una niebla, en "una emoción contenida, sabiamente soterrada", como tú afirmas para otros poemas. Ahí como que se ha abierto bruscamente a tocar fundamentalmente el tema del peligro que amenaza a nuestra especie por la violencia a la que ya me he referido varias veces.*

Pero, entonces, quién lo duda, si un componente de la poesía es la imagen, por lo que hay de visual en ella; y otro componente es el ritmo musical, otro indispensable es la emoción, que anima, que hace vivir, surgir la palabra, y que ésta, a su vez, se torna vehículo de la emoción.»

qué sueños huyeron para siempre
qué te dijo la noche
qué te dijeron la nieve y la mujer holladas

La pintura

Todo esto nos lleva irremediablemente a la pintura. En el poema «Estela para Szyszlo», se observa la sutil y honda confluencia de la poesía de Sologuren con la pintura de Szyszlo, a quien el poeta le dice: «una pequeña mariposa / está aleteando siempre / con milenaria luz / en su pintura»; no obstante, estos mismos versos se podrían aplicar muy bien para enjuiciar su poesía. Es decir, esto es un mínimo ejemplo para apuntalar que esta poesía está salpicada de resonancias pictóricas, aunque en este texto no confrontemos la pintura de Szyszlo con la poesía de Sologuren, lo que se podría estudiar por separado, pero que aquí sólo anotamos casi superficialmente, para no desviarnos del camino metafórico en el que estamos ya inmersos.

Períodos

Podríamos sintetizar su amplia obra poética en tres períodos muy diferenciados: el primero que va desde su segundo libro *Detenimientos* hasta *Vida continua* o *Regalo de lo profundo;*[13] el segundo desde *Otoño, endechas* hasta *La gruta de la sirena;* y, el tercero, de *Recinto* hasta *El amor y los cuerpos,* desmarcándose de esta última *La Hora,* poema-apéndice-final de la antología de 1981.[14] Tanto la tercera etapa como la primera están jalonadas por el riesgo continuo del lenguaje, del cual resalta el buen uso del adjetivo y el persistente enriquecimiento de los vocablos, y en la que existe la poesía surrealista-laberíntica (en la primera época) y la poesía existencialista (soterrada en la primera etapa, más definida en *Varia I);* nunca falta la metáfora, rica y totalizadora, la sugerencia y la emoción contenida, aunque la emoción en *La Hora,* parece que estuviera tratada de distinta manera. En la segunda fase que nosotros llamamos de transición, porque el poema va pasando de una forma de poetizar a otra, y se produce un descenso en la experimentación vocáblica, el poeta sigue con su poesía filosófica-metafísica de siempre, sigue con la poesía existencialista, contemplativa en *Estancias,* y se encamina al empleo del verso de arte menor, en donde abundan los poemas cortos y un concisar al máximo el poema, de escribir una poesía *sencilla* pero *profunda (Estancias),* pero rigurosa siempre.

A pesar de todo esto, contrastando estas conclusiones a las que hemos llegado en la antología de 1981, con las de la antología de 1966, en la que sí se incluía *El Morador* y las cuatro partes de *Varia,* nos es difícil seguir el rastro claramente a los tres estadios arriba detallados, ya que en *El Morador* y en *Varia I* prima el verso tradicional español,

[13] *En la antología de 1966,* Varia II *consta de* Vida continua, Grabación *y* Regalo de lo profundo. *En la de 1981,* Regalo de lo profundo *se desglosa en un libro aparte con el mismo nombre.*

[14] Vida continua, *Premia Editora, México. Esta antología, como la de 1966, con el mismo título, publicada por Ediciones de la Rama Florida y de la Biblioteca Universitaria, de Lima, son el punto de mira de este estudio.*

que nosotros lo defendíamos como característica de la época de transición. Además que tendríamos que incluir y considerar a *El Morador* como iniciador del primer período antes apuntado.[15]

Otras de las conclusiones a las que habíamos llegado en la selección de 1981, era que nos parecía ser esta versión la última voluntad del autor sobre su obra completa, sobre sus preferencias y por qué no, sobre su visión del mundo. Creemos que nos amparan en esta afirmación los diferentes cambios que ha efectuado en ella, que van desde la exclusión de *El Morador* y de *Varia I* o *Diarios de Perseo* hasta la modificación del orden de los poemas en *La gruta...*, habiendo realizado otras modificaciones de envergadura en *Bajo los ojos del amor* que pasa a llamarse de ahora en adelante *Vida continua*, de donde a su vez se derivará el nombre de todas las antologías poéticas posteriores.[16]

Visión del mundo

Las metáforas, como hemos comprobado al principio, son las vigas que sostienen la casa. Sus muebles: sus inquilinos y fantasmas. La casa es el armazón visionario y totalizador de toda esta obra. Sus inquilinos: su diversa tematización; y ellos serán distintos según alquilen la casa diferentes usuarios. Sus fantasmas: el trasfondo, los signos oscuros de la vida que el «usuario mayor» quiere revelar tenazmente.

De los distintos inquilinos presentaremos algunos, sin agotar ni despreciar de ninguna manera su numerosidad. Comentaremos tanto el acercamiento y simbiosis del poeta-hombre con la naturaleza, como el alejamiento y enfrentamiento de aquél con ésta, así como de la tematización de la muerte y de los enigmas de la vida.

En los cuatro primeros poemas[17] antologados en 1981 de *Detenimientos*, uno certifica la misma estructura poemática y casi diríamos son un mismo poema.[18] Se parte

[15] *«Me parece que la periodificación que propones tiene base. Creo, sin embargo, que podría haber otras periodificaciones concurrentes. Si se atiende a la dimensión del verso, hay indudablemente un paso del verso corto al verso largo, pero también se produce el movimiento contrario: se vuelve al verso corto, para luego continuar con el verso largo. Esto tanto le da una fisonomía un poco particular al desarrollo de mi poesía, como también los temas y la actitud que frente a éstos he ido adoptando. Por consiguiente, aunque mi obra no es copiosa, sino más bien parca, pienso que son problemas que requieren múltiples puntos de vista para poder aclararlos.*

»Por otra parte, estoy de acuerdo —ya que El Morador *fue el libro primerizo, un cuadernillo— de que la primera etapa de mi poesía vaya desde* Detenimientos *hasta* Regalo de lo profundo; *la segunda desde* Otoño, endechas *hasta* La gruta de la sirena; *y que, la tercera, haga su iniciación con* Recinto, *puesto que al llegar a este poema hay indudablemente un punto de inflexión, un cambio no diría radical, pero bastante apreciable.»*

Más adelante añadirá: «Mis reticencias en este punto se deben a que considero siempre, por una parte, útiles los intentos de periodificación, pero, por otra, también artificiales, porque son proyecciones externas a la fluidez misma de la evolución poética. Es como dividir la historia en épocas. No se puede en realidad cortar el flujo temporal, hacer de lo que es indiviso una asociación de compartimentos estancos. No obstante, creo que tienen sus fundamentos y que existen ciertos aspectos que nos pueden llevar a distinguir esas etapas».

[16] *«Es así. Como sigo escribiendo, hay todavía futuro. Lo que venga espero que tenga una ordenación adecuada. Pero en lo ya escrito, va a reflejarse la ordenación de esta última versión de* Vida continua.

[17] *«Hallo la transparencia», «Frente al muro», «Sobre la rápida onda» y «Fragilidad de las hojas».*

[18] *En la antología de 1979, de la editorial Cuadernos del Hipocampo, de Lima, Sologuren reúne estos poemas como si fueran uno solo.*

siempre de la observación, del pensamiento: «HALLO LA TRANSPARENCIA del aire en la sonrisa; hallo la flor que se desprende de la luz, que cae, que va cayendo, envolviéndose, cayendo por las rápidas pendientes del cielo al lado del blanco y agudo grito de los pájaros marinos». Para bajar al hombre de piel y sudor: «Desciendo a la profunda animación de la fábrica corpórea que opera como un denso vino bajo la lengua ligera...» Posteriormente, confluye el mundo en flor, en ilusión, con el corpóreo: «(Nuevamente el viento de mano extensa y pródiga, enamorada). Ventanas del sol doradas por la tarde, brillante dureza por la que unos ojos labran el silencio como un blanco mármol, desnudo e imperioso entre árboles y nubes». Este idéntico proceso sufre «Frente al muro», en el que también se refunde la naturaleza en sí y la poética con: «la piel, aquí, encarnada, en suaves círculos se aparta del cuerpo recóndito y dulce del estío» (aquí está implícito a su vez el alejamiento de la naturaleza). Y es la aparente fría disquisición la que sopesa la poesía y la vida: «Desnuda el aire. Prolijamente barre los dorados escombros, el polvo carminado de la flora; álzase y vuelve en fríos planos como una hoja reciente en la que alguien ha puesto una frase delicada». (Esto mismo se repite en el poema «Elegía»: «oh amor, has de ser guía certero del asesino / que ardientemente trabaja con un hilo de nieve / en torno de lo que ama.»)

Lo anteriormente compulsado da como resultado una simbiosis entre el hombre y la naturaleza y hace exclamar al poeta: «SOBRE LA RAPIDA ONDA del calor que hurga amorosa entre los pétalos como si en ella la vida recobrase unos alegres dedos o un propósito tierno, atento estoy al amparo del césped húmedo, de la vid que ahora es este tonto trajín de los insectos, este vaivén inopinado de una flor y el amplio ruido urbano que de lejos me invita...» (Esta idéntica simbiosis se da entre el poeta y la lámpara en el primer párrafo de «Gravitación del retrato», pero la noche, como ya sabemos, confluye también con la luz y, por consiguiente, la noche por extensión se refunde con el poeta. No obstante, si llevamos hasta sus últimas consecuencias estos nexos, la noche confluye a la vez con la muerte, es decir, con el poeta, desencadenando así muchas asociaciones que nos llevan hacia la aventura de la otredad, de la trémula verticalidad de las esencias.) [19]

En «Arbol que eres un penoso relámpago...» se lleva a cabo el cuestionamiento de la naturaleza: «Ignoro otra mirada que no sea como un vuelo / reposado y profundo, ignoro otro pasado lejano, / *ola que fuese más clara que la vida en mi pecho. // Sepan que estoy viviendo, nubes, sepan que canto, / bajo la gloria confusa de la tarde, solitario.*» Es más: el «usuario mayor» llega a considerarla un engaño. En «No, todo no ha de ser ceniza de mi nombre, / ...», piensa: «Pero hay tantos siglos aún que se hacen árbol / para que mis ojos vayan tras la nube / y la nube me lleve hasta un horizonte de mentira.», ante la urgencia o resurgencia de que «todo no ha de ser un viaje sin destino, / dolorosa distancia sin poder alcanzarme, / piedra sin llama y noche sin latido.» En última instancia, en «Para qué el cielo...», reclama que frente «a la luna en

19 «... *Esto es para mí la naturaleza: un ámbito vívido y redentor, un ámbito que permite poder expresar los hechos internos. Cuando uno habla de una hoja que cae en el otoño, se transmite algo que va más allá de una hoja que cae en el otoño, que es la caducidad de la propia vida. Y de esta manera la naturaleza nos está proveyendo —soy en particular muy sensible a eso— de sugestiones infinitas, y no tengo una actitud crítica, una distancia ante la naturaleza, sino al contrario, una actitud de comunión.*»

el cielo, / la luz de la luna en las olas, / las olas en el mar, / el mar en mi corazón, /» existe «... otro mar distante / que no encierra mi corazón, / otras olas en ese mar, / otra luz de luna en esas olas, / otra luna en ese cielo, / y otro cielo.» Es decir, se impone frente a la afirmación del ser de la naturaleza, la afirmación del ser del hombre. [20]

Ante esta resurgencia, sobre todo del ser del hombre, no puede dejar de preocupar a Sologuren la muerte, los enigmas de la vida.

El tema de la muerte que empieza ya con *Detenimientos* y termina su trayectoria de indagación en *La Hora,* es muy vasto y nos impele sólo a tratar aquí algunos de sus matices, debido a que su proyección es también totalizadora. En nuestra búsqueda de su desarrollo, consideramos que desde un punto de vista global el autor parte [21] de una muerte ideal, imaginada, utópica, unas veces, pasando por una muerte filosófica otras, *hasta llegar,* asumiendo la certeza de que todo se construye y va en camino hacia la muerte y de que ésta es otro estadio de la vida, *a una muerte que se hace evidentemente tangible,* a la vez que se pregunta «si sobre esta carroña inmensa / se erigirá al hombre del futuro». Podemos concluir entonces que en la obsesiva indagación sobre Thánatos que atraviesa toda su obra y que asimismo es otro de sus firmes pilares, la

[20] *La razón del por qué estamos anotando aquí algunas de las respuestas del diálogo literario que tuvimos con Sologuren es porque somos partidarios de que el lector pueda confrontar el comentario del crítico con los criterios del autor en cada tema en cuestión. Las respuestas siempre han sido más extensas de lo que citamos en estas páginas y, por consiguiente, sólo estamos acotando hasta ahora trozos de una conversación de treinta páginas.*

En el tema de la naturaleza, en el apartado del posible alejamiento del poeta frente a la naturaleza, el diálogo fue el siguiente:

«Cabrera: Pero en esa comunión, se puede dar un acercamiento, una simbiosis con la naturaleza unas veces, como tú lo admites, y, en otros momentos, un alejamiento, una desmitificación de la misma, ¿no?

»Sologuren: ¿Cómo cuál, por ejemplo?

»C.: En el poema No, todo no ha de ser ceniza..., *tenemos la impresión de que el poeta considera a la naturaleza un engaño. En estos versos: "Pero hay tantos siglos aún que se hacen árbol / para que mis ojos vayan tras la nube / y la nube me lleve hasta un horizonte de mentira", ante la urgencia o resurgencia de que "todo no ha de ser un viaje sin destino, / dolorosa distancia sin poder alcanzarme, / piedra sin llama y noche sin latido."*

»S.: Pero te das cuenta que, en ese poema, que es una búsqueda de la propia identidad y de la propia salvación o rescate del destino, me valgo de la naturaleza para poder expresar justamente estos hechos dramáticos de esa busca. "Hoja a medio podrir en labios del otoño", se dice por ahí. Justamente la hoja, el otoño, la putrefacción, son hechos naturales. Entonces, he recurrido a ello para poder expresar ese estado de rechazo, pero no a la naturaleza, sino a no ser algo pasajero. Es un valerse de los emblemas, de las sugestiones que ella ofrece, para expresar esa hazaña de permanencia, y evitar en lo posible la transitoriedad.

»C.: Y cuando el poeta reclama, en Para qué el cielo..., *que frente "a la luna en el cielo, / la luz de la luna en las olas, / las olas en el mar, / el mar en mi corazón, / ... /" existe "otro mar distante / que no encierra mi corazón, / otras olas en ese mar, / otra luz de luna en esas olas, / otra luna en ese cielo, / y otro cielo.", se impone frente a la afirmación del ser de la naturaleza, la afirmación del ser del hombre. ¿Podría ser esto también un rechazo de la naturaleza, o de ninguna manera?*

»S.: Yo no lo veo así. Sencillamente lo que encierra es la expresión tal vez de insatisfacción radical que hay en el alma humana, en este caso, en mi propio espíritu. Poseo esto, pero todavía hay algo más allá, y quisiera también ir a ese más allá.

»Esto que acabo de decir, se vería corroborado en estos versos de La Hora: *"toda flor me lleva más allá / las estaciones se desplazan por mis venas / acaricio sin tregua el rostro natural"...»*

[21] *«Morir»,* Recinto, ..., *Poema 2 de* Cícladas *y* Recinto, La Hora *(lo que está especialmente subrayado en el párrafo).* La Hora.

realidad violenta del mundo moderno —la realidad social e histórica— se impone a la realidad poética, ontológica o metafísica.[22]

El autor comprueba que «la voz de Vincent me está gritando al oído / que la miseria jamás acabará // pero repito // sin embargo no entierro la esperanza», y uno se pregunta de qué manera él ha llegado a ésta, si «la gota es evidentemente de sangre», si hemos vivido siempre una historia de muertes, según el poema *La Hora* u otros de su obra. Y la respuesta a esta interrogación se encuentra metamorfoseada poéticamente en las distintas metáforas que hemos venido estudiando hasta ahora y seguiremos viendo, que, en este poema, aparece como una intuición-reflexión concluyente, después de una treintena de años de vivencia interior de la realidad y de vivencia poética. Es más: la esperanza brota en Sologuren, como en Vallejo, como emergente de un contexto social, ya que detrás del reverbero sangriento está la siembra del labriego, su lucha a muerte contra la sequía y las lluvias torrenciales.[23]

El extenso poema *Recinto,* que publicó por primera vez el autor en su propia e histórica imprenta de Chaclacayo, Lima, en 1967, es el único caso particular que resaltaremos aquí preferentemente. En este libro, el tema *leit motiv* es tanto la muerte inapelable («... la muerte cayó de arriba abajo con un puño / inapelable / ...») como la muerte perecedera («decididos a extraer de cien mil / hojas secas el poema / ruido o palabra que fuera a quebrantar / la equívoca eternidad de la muerte / ...»). Y este «usuario mayor» para pasar de una muerte a otra se vale, para amenguar su encarnizamiento y su dolor, de las armas emocionadas de la poesía —como podemos deducir del segundo paréntesis citado—, de la juventud —que en Sologuren es sinónimo de vida—, del amor, e incluso del tiempo.[24] En la hora de la muerte son «desconocidos

22 *«Seguramente. Yo creo que la terrible precariedad de la vida humana, llevada hasta límites catastróficos en la actualidad, por las guerras y todas las manifestaciones de la violencia, hace que el hecho de la muerte esté muy cercano a uno, cada vez penetrando más en la vida del ser humano. Porque no hay época más abocada a la muerte que la nuestra, a la muerte causada por el propio hombre. Porque si habláramos de cataclismos, siempre los ha habido y los sigue habiendo, pero no es el hombre el que los produce. Pero que el hombre precipite este hecho por su propia cuenta en destrucción de sí mismo es lo que me parece inconcebible. Y creo que efectivamente es la presión que este hecho impone, el que lleva a una mayor reflexión y sentimiento de la muerte.»*

23 *«Pienso que no habría poeta, que no habría artista, si no anidara en ellos la esperanza. El hecho de escribir, o de hacer algo con pretensiones de trascendencia —no empleemos la palabra trascendencia—, es decir, de que algo llegue a otros seres para que los pueda elevar, hacer más sensibles y más conscientes de la realidad, es ya una esperanza indudablemente. No podría jamás separar la creación poética de una esperanza fundamental en el destino del hombre, en el destino de una plenitud en la vida humana.»*

Insistimos: Aunque «la gota sea evidentemente de sangre».

«Aparte de eso. Teniendo muy en cuenta la historia: la violencia y las muertes provocadas por el mismo hombre no es cosa de ahora. Ya sea la historia bíblica, ya sea la historia sin más, nos está diciendo que el hombre es un ser terriblemente depredatorio y destructivo, pero justamente como hay consciencia de que las cosas son así, debe haber —al menos en mí la hay— la esperanza de que asumamos nuestro destino humano, en el sentido de superar estos hechos que nos limitan espiritualmente, que nos rebajan la condición humana muy por debajo de la propia vida animal. Como es sabido, los animales no atacan gratuitamente, no destruyen por destruir.»

24 *«Creo que es bastante significativo, y algunas de las cosas que observas me parecen justas también. En él, luego de escrito, he visto que en la destrucción de los pueblos, como fue el caso de Grecia, o concretamente de Troya, o del Imperio Incaico, hay una similitud entre la busca de la expresión del poeta al introducirse en el subconsciente para la revelación a través de la palabra con la del arqueólogo o el huaquero que se introducen en la tierra para rescatar los vestigios de estas civilizaciones desaparecidas. El poeta hurga*

la sandalia y el asfódelo», pero en la hora de la vida, cuando «el brazo» está «tendido hacia la vida», es inevitable que nos topemos con «la sandalia en el sendero».

El vasto tratamiento de la muerte nos estará intrínsecamente ligando, comunicando, penetrando en los caros enigmas de la vida, y nos dirigirá a dos cuestiones: primero, esta poesía aporta una minuciosa meditación poético-filosófico-metafísica sobre las eternas preguntas del hombre; y, segundo, de todos los poemas que tratan este tema, «Dos o tres experiencias de vacío» y «A la sombra de las primicias del verano», de *Folios de El Enamorado* y *La Muerte* —sin obviar *Recinto* y *La Hora* que seguiremos acotando—, son dos poemas totalizadores, donde se concentra toda la visión del mundo de Sologuren respecto a estas preocupaciones.[25]

En «Dos o tres experiencias de vacío», que consta de cinco estadios, no sólo se busca la razón social e histórica del movimiento de las reglas del juego dramático,[26] sino su sentido existencial y metafísico, haciendo hincapié en que la realidad es profundamente espiritual: vivimos con un velo en los ojos y no podemos profundizar verdaderamente en el teje y maneje de las cosas (primer estadio). Y para conseguir logros en su búsqueda del si(g)no final se vale del amor, la amistad, la solidaridad, el arte (segundo y quinto estadios). Sin embargo, el poeta crítico hacia sí mismo y hacia el hombre en sí, sólo tiene «la certeza / de haber escrito en el agua», es decir, tenemos la evidencia de haber escrito solamente para la belleza y casi para nada, apuntando irónicamente a la impotencia del arte y del ser humano, debido a que el hombre es en última instancia noche (quinto estadio).[27] Sin embargo (en el cuarto), la realidad que percibe y vive es completamente blanca, mejor dicho, profundamente espiritual,[28] porque construye casas blancas, y sus huesos, bajo tierra, y su soledad y su sueño también son blancos, y escribe finalmente su historia con el trazo negro de la tinta hasta asomarse al negro pozo:

en su interior, en su espíritu, en su subconsciente, y eso es lo que va a manifestar simbólicamente; y el arqueólogo o el huaquero con orientaciones diversas, con objetivos distintos, también están hurgando en el subsuelo —subconsciente y subsuelo— y las dos actitudes fusionadas, las dos acciones, forman un paralelismo dentro del poema. Creo que eso es muy importante en Recinto, *por cuanto hay que hacer de estos desechos, de "las cien mil hojas secas", algo que tenga vida, que tenga sentido: el poema. Por eso, además, es un poema cíclico: el comienzo se une con el final.»*

[25] *«Sí, estoy de acuerdo en lo que observas. Creo que en estos poemas hay una mayor extensión de la propia experiencia; por consiguiente, un conato totalizador.»*

[26] *A la vez que el poeta se defiende dramáticamente: «... / sintiendo la erosión / del pensamiento / en mi / cerebro / cogiéndome al leño que deriva casi / a oscuras / trazando una raya encendida / un surco de letras apenas visible». (Ultimos versos de «(situación)».*

[27] *«Estos dos versos: "la certeza / de haber escrito en el agua" se podrían interpretar como creo que tú lo has hecho, extendiéndolos a una actitud básica de pesimismo, de total desconfianza en el poder de la expresión, de la comunicación poética, y creo que ha obedecido sencillamente a un momento depresivo, por el que todos pasamos, de dudas, de temores, por las limitaciones de nuestro propio lenguaje, y en general del lenguaje mismo. No es la actitud permanente que pueda tener yo ante la poesía, si no hubiera continuado escribiendo: ¡para qué un ejercicio vacío, inútil, que no va a llegar, que no va a alcanzar la sensibilidad de los demás, que no va a decirles algo!...»*

[28] *Implícitamente, como en este texto, la misma idea está en otros versos de* Folios...: *véase «(la noche de Mikonos)». Al inicio de este trabajo, hemos hablado también de un amor espiritual o de la naturaleza, citando el mismo poema.*

las blancas paredes   de la casa
los blancos huesos   bajo la tierra
la blanca   soledad
del mar   del cielo
la blanca mariposa
del sueño
sumidas
en el trazo
negro   de la tinta
extendidas
hasta alcanzar su negra orilla

«A la sombra de las primicias del verano» encierra una visión totalmente nueva, como resultante de la búsqueda a la que se han sometido las incógnitas de la vida. Hasta este poema se han venido certificando los oscuros designios que impregnan toda la realidad, que a veces nos da la impresión que es más espiritual y metafísica, que social y política. No obstante, en este momento, toda esta investigación anterior, según nuestra manera de comprenderla en este texto, se convierte en un «necio pasatiempo», ya que «(no hay huellas)» y el poeta solamente se queda con los libros y «... en la memoria / una partícula / de imagen tuya / ...»,[29] a la vez que se apuesta por lo palpable en vez de por lo intangible,[30] por el cuerpo que es vida y muerte,[31] ya que después del peligroso viaje del poeta-hombre «ni tiempo ni espacio rompieron sus puentes».[32]

En *La Hora* se tensa aún más la cuerda ante «el abismo implacable» *(Recinto)*, arriesga aún más hasta el punto de que estos versos-balance parecen clausurar —al menos ahí está la tensión— toda la búsqueda referente al tema de la muerte, del amor, de los enigmas, etc., apuntando a algo confirmante, a algo doloroso dentro del proceso tenaz de desentrañar los signos de la existencia: ¿el poeta-hombre se queda sólo con las señales mudas de la evidencia?: «quise leer los afilados signos / del grande del único alfabeto / acotar su infinito / soplar sobre sus apartadas oriflamas / leer / percibir el ácido del tiempo / desatar el nudo / abrir la cicatriz / penetrar en el cuerpo por la llaga». Y descubre, después de todo, la certificación del origen: «criaturas de lo indistinto tocadas por húmeda / tiniebla maternal de la especie / incubadas en su fuego sustancial», porque en realidad todo es origen, como tajantemente concluye en *Recinto*.[33]

[29] *«(no seguir adelante)».*

[30] *Los últimos diez versos de la parte 3 de «A la sombra de las primicias del verano».*

[31] *Parte 2, del poema de la nota anterior.*

[32] *«Bueno, esto no viene más que a ratificar todo lo que he dicho anteriormente, en el sentido de que me alejo de una posición intelectual, de una posición conceptual. Cuando hablo de "un necio pasatiempo" y de que "no quedan huellas" es justamente en ese nivel de la experiencia intelectual, no de la experiencia poética.»*

[33] *En la antología mínima de 1979, Sologuren explicaba las razones íntimas que le llevaron a esta persistente indagación sobre las esencialidades del hombre y del arte poética: «Mi poesía se ha ido produciendo en círculos concéntricos a modo de impulsiones que se explayan del centro cordial a la periferia y, en sentido inverso, se remansan luego. Un desplegarse de la inquietud vivencial (nacida como elemental pulsión comunicativa) en el ámbito de la naturaleza vívida y redentora, de la que se vuelve corroborado con la infinita sugestión de sus emblemas. Así creo ver (sentir) yo el proceso de figuración verbal de mis propias experiencias, por necesidad, radicales. Me propuse decir algo o quise, más bien transparecer algo que reclamaba su propio rostro y vida independiente. Sólo después de ser fijado en la escritura, pude reconocerlo.*

Por todo lo que hayamos recorrido con estas sandalias alegóricas y hayamos alargado sus brazos hacia la vida, terminemos con este párrafo de *La Hora*, en el que Sologuren resume su criterio sobre su obra y con el que sin proponérnoslo hemos venido coincidiendo y tratando de aproximarnos:

después antes o siempre la obra nos perturba
la obra o la morada
donde nos figuramos
nos enmascaramos y vestimos
para que luego nos desnuden
irisándose en su anhelo
hay algo oculto en ella como el sexo
jamás le falta un encanto promiscuo

toda flor me lleva más allá
las estaciones se desplazan por mis venas
acaricio sin tregua el rostro natural

Miguel Cabrera



Miguel Cabréra y Javier Sologuren. (Foto Carlos Alegre)

De ahí que considere que todo poema resulta ser un acuerdo con sentido de todo aquello que bulle oscura y huidizamente en nuestra vida anímica. Esa revelación que entraña la expresión poética la he formulado en estos versos: "La tinta en el papel. / El pensamiento / deja su noche."»

Poemas

bien gozaste del bien   la fruta edénica
madura   al parecer   sin corrupción
posible
roja la piel y el estirado
brillo bailando a tono
con
el profundo perfume

cantaste a solas
cantaste en compañía

la fruta ya en dos
cálidas heridas
los labios pares en el beso

(persigue el aire en su raíz
pásale la mano a la tatuada noche
a la mañana trémula
ponle una gota más
ensaya los tres actos del recuerdo
entre las cuatro
paredes de rutina
gira en torno de la gracia

un edén es siempre
igual a su ausencia)

(convicción)

• • •

una flor alegra la casa
        también el agua corriente
lleva el resplandor intenso
        del sol

los años pasan y van
dejando cuartos
silenciosos

(vuelvan fantasmas amados)
el sol se vierte por el patio

tras de haber sido lo que fue
nueva vida se empeña
en reanudar una vez más la limpieza
según las rutinas y los ritos

pero una flor aún
alegra la casa
y el sol canta en el vacío
de los años

(soliloquio)

• • •

sorberé el limón del poniente
rebanaré el crepúsculo
masticaré el ocaso

el viento extenderá las hojas
del diario
entre
dos frescas alas
veré deslizarse la palabra
condiciones
sin taparrabo ni sombrero
ignorando quién las impone
y a quién se las impone

los papeles
producirán el canto
de la fricción en la sombra

pero habré de darme tiempo
para envolver las sobras
del injurioso día

(intención)

• • •

el día anida entre las lanzas verdeoscuras del follaje

atisbo
la rugiente aparición
del perfil
de la bestia extraviada
los rayos violáceos del insecto
los panales del tiempo
las pezuñas crudas en el polvo

la vieja   la gris   la astuta
araña
tiende la mesa
para su inminente cena

las bebidas eructan
en los odres
voces tribales se entrecruzan
la memoria toma   un color ambarino
las telas se chamuscan imperceptiblemente

todo se pudre hasta el principio
la ley despide un agrio relente

todo lo succiona la tierra
como un recién nacido
todo lo sanciona
como la vieja matriarca
cubriendo
con sus enjutas nalgas

los ciclos repetidos

(mejor, soñado)

• • •

amanecer   a vivir / a morir

y la leche del alba
    qué nos nutre

y la rosada invasión
    (¿para qué)

una vez más empieza
    el pecho a dilatarnos

a correr la luz fresca
    en los vasos que suenan
    con la sangre

amanecer   a vivir / a morir

    y brotar césped
    que sólo el viento toque
    con anónima caricia

(paisaje 1)

• • •

el aguacero sideral encarruja las hojas de la *Commedia*
el agua antigua reza por las ranuras del pensamiento
los círculos se hunden isócronamente en el espejo
mientras
        un chico lame su helado y otro
        cuenta los carros que pasan
mientras
        las apasionadas melopeas de la tarde
        te toman de la mano y caes
        a pesar de eso
luego
        viene la dulce noche embadurnándote de besos
        y frotándote hollín en las frías sienes
luego
        no sabes   nada   nada   nada

(la musa diaria)

• • •

el renuevo del día   la caída
del pelo   la corbata
rutilante   el agujero
en la media

¿alguien sabe [illegible] exacta?

me levanto   me contento   me lamento
trabajo escojo exijo festejo
asumo consumo
sigo digo prosigo

¿alguien sabe la hora exacta?

escribo a mano   a máquina
hablándome
a mí mismo
escribo la frase suelta
con la palabra secreta

¿alguien sabe la hora exacta?

extraño el amor
que nunca tuve   que
no di ni recibí
el que tengo lo enciendo
a veces
lo apago después

¿alguien sabe la hora exacta?

pienso   luego no existo   pienso

(¿alguien sabe la hora exacta?)

• • •

paso las hojas
   por entre breves brisas
   bajo cercana luz
los conceptos se adhieren
   a la sombra gravitante
   de mis días
la muda rotación
   del mundo
no altera el equilibrio
   de una copa en la palma
   de mi mano

universo recóndito
   que atisbo

resorte de todo
    desbordante sueño

paso las hojas
    una a una las baño
    en el vórtice sereno
    del cerebro
que no puede competir
    con esta
    claridad cuantiosa de la luna
    que me encima y abisma

intangible universo
    el mismo
    el mismo

(inmersión)

• • •

a Martín Adán, i. m.

fuera ya del palenque de palabras
fuera de las almenas de la forma
más secreto y lejano halcón ahora
con pico y garra en la sustancia clara

trépidas remontadas tus preguntas
de un cielo en pos surgieron de un infierno
cual castillos de naipes se abatieron
como desbaratadas aventuras

el compás giró entero en su medida
no faltaron ni punto ni segmento
estás de pie y al lado tu sombrero
alzas los ojos que recientes miran

miran eso que fatigó tu mente
un rayo más blanco en el sol de siempre

Javier Sologuren

La verosimilitud: historia de un pacto

Oh, cuán desviada está hoy la república de lo que aquí escribimos y aconsejamos, pues vemos que ya no se ocupan los hombres sino en leer libros que es afrenta nombrarlos, como son *Amadís de Gaula, Tristán de Leonís, Primaleón, Cárcel de amor* y *La Celestina,* a los cuales y otros muchos con ellos se deberían mandar por justicia que no se imprimiesen, ni menos se vendiesen, porque su doctrina incita la sensualidad a pecar y relaja el espíritu a bien vivir.

Antonio de Guevara, *Aviso de privados o despertador de cortesanos.*

Platón

Opina Abrams que Platón es el más antiguo filósofo de lo imitativo con que contamos en nuestra memoria histórica. Imitar es relacionar dos términos que, de algún modo, se corresponden. Las instancias miméticas, según Platón, son tres: las ideas; el mundo sensible, que las refleja; las sombras en la caverna, las imágenes en el agua, reflejos del mundo sensible y subreflejo de las ideas.

Esta jerarquía permite que las ideas controlen como un modelo último y supremo (por lo tanto: modelo primero) la verosimilitud de imágenes subalternas y derivadas. Cuando la idea y su representación están en armonía, aparece la belleza, que es un sentimiento. Esa armonía es la verdad. Por contra, la mentira es fea.

Para Platón, pues, la verdad existe. Tiene un espacio diputado para evitar su deterioro, las ideas, el *topos uranós,* y un colectivo terrenal que controla la relación entre ellas y sus representaciones sensibles. Estas relaciones pueden ser de verdad, armonía y belleza, o de mentira, desarmonía y fealdad. El colectivo que vigila cómo van las cosas desde la óptica de las ideas es el de los filósofos.

Ahora bien ¿qué pasa con los poetas? Es sabido que el arte, para Platón, es un estado de divina locura, de rapto, en que un dios posee a un mortal y éste habla por aquél. El poeta obedece a la inspiración, pero no al conocimiento, por lo cual su seductor disparate debe ser controlado por el filósofo. Una vez que se lo escucha, es expulsado de la ciudad, donde deben quedar los profesores de música y gimnasia, que enseñan a la juventud las fórmulas de la armonía.

Como se ve, Platón esboza un paradigma de verosimilitud basado en la existencia de verdades trascendentales, inmarcesibles en su idealidad, de cuya vigencia se ocupa una suerte de policía de lo verosímil: la corporación de los filósofos.

Aristóteles

García Bacca hace decir a Aristóteles: «De lo dicho resulta claro no ser oficio del poeta contar las cosas como sucedieron sino cual desearíamos hubieran sucedido». Esta es la diferencia entre historia y poesía. Por lo tanto, el mundo de la poesía es el mundo del deseo y su verdad se produce a partir de lo deseable. Es el querer quien construye su objeto en el arte y quien, luego, verifica en qué medida el poema ha sido fiel a lo deseado.

Una vez fraguada la obra, en que la fábula o mito imita la acción, se trata de que los demás encuentren en ella el mismo deseable que el poeta y en ese encuentro se produce la aceptación de la obra como verosímil, o sea como apariencia de la verdad del deseo. Si tú deseas lo mismo que yo, en nosotros el Deseo se desea.

Este concepto diferencia la verosimilitud de lo posible y de lo real, dominios de otro tipo de saber, que es saber científico y no estético, saber sin deseo. De ahí la factible distinción de un verosímil imposible y mendaz, de una verdad inverosímil e irreal, etc.

A vueltas con lo mismo, Fénélon, en el XVII, encontrará que los héroes homéricos no se parecen a la nobleza y los dioses están dominados por pasiones humanas. Fénélon apela a lo que cree real, en cuyo caso resulta transparente que, en tiempos de Homero, los poetas carecían de aristócratas franceses del barroco para tomar como modelo. De igual modo, Finley estudiará las fuentes homéricas y hallará en ellas errores notables respecto, por ejemplo, al modo griego de comerciar y guerrear. En la supuesta Troya sólo se halló una punta de flecha. ¿Autoriza tan parco indicio a creer que la guerra de Troya ocurrió alguna vez?

De algún modo, el problema de lo verosímil en Occidente es una insoluble vacilación entre lo posible y lo deseable, entre un cálculo de probabilidades hecho por la ciencia y la infinitud de alternativas que el deseo instala en los significantes. Esta vacilación sólo puede ser detenida de cuajo de modo platónico, apelando a la revelación o a la policía.

Hesíodo

En su *Teogonía* puede leerse: «Sabemos muchas mentiras para contar que nos parecen la verdad» (esto es la poesía) «pero sabemos, cuando queremos, expresar la verdad» (esto es el mito).

Lo verosímil es cuestión de una feliz sociedad entre mentira y apariencia de verdad, en tanto el mito, que expresa la verdad, no puede explicarla, tan sólo puede narrarla. En cualquier caso, la verdad está fuera del juego. En un caso, desplazada por la mentira. En el otro, por su propia inefabilidad.

Horacio

Aristóteles afirmaba que el poeta, en último análisis, es el imitador de unos hombres inexistentes. Peores o mejores que los hombres reales, pero que sólo tienen la realidad del deseo (nada menos). Contestando, sin decirlo, a Platón, salva al arte de la tara de

inmoralidad irracional que le otorga su calidad de santo delirio. La tragedia proporciona modelos de ajuste entre la pasión y la ley, si exhibe el delito y el crimen es para mostrar cómo la *hybris* es, finalmente, castigada en un orden inmanente de las cosas, tan fatal y razonable como el crimen mismo.

Horacio simplifica a Aristóteles y se conforma con que los héroes respondan a un carácter abstracto (uno solo y abstracto, cabe repetir). Esto no es fácil, *difficile est proprie communie dicere,* expresar como propio lo común, dar fuerza personal a los mitos, que son propiedad del saber colectivo.

Esta adecuación de lo particular a lo general tiene dos direcciones: la observación de la vida y su sabia imitación, por una parte; por otra, la sumisión de estas observaciones a los valores «correctos» de la sociedad (deberes con la patria, amor al huésped, al padre y al hermano, etc.). Es decir: el poeta debe observar la vida pero debe cuidarse de no encontrar en su observación nada contrario al plexo de valores establecidos. El control es relativamente fácil: los antiguos (los griegos) proporcionan los paradigmas. Se trata de imitarlos fiel y hábilmente. Verosímil es aquello que parece verdadero a la luz de los clásicos.

Esta sumisión a la autoridad del pasado y estos recortes a la observación empírica explican el largo suceso de Horacio durante las estéticas del absolutismo. Menéndez Pelayo y García Berrio han rastreado infatigablemente la selva horaciana a partir de la traducción que Vicente Espinel hace de la *Epístola a los pisones* (Madrid, 1591), auténtica arte poética, primera de las treinta y cinco que don Marcelino contaba en 1885.

Censuras

En el año 363 el emperador Juliano envía una carta a Teodoro, gran sacerdote de Asia, en la cual recomienda prohibir «todas las ficciones difundidas por los de antaño en forma de relato histórico, argumentos amorosos y, en una palabra, todos los demás por el estilo». El rigor de García Gual traduce *ficción* donde el original dice *plâsmata,* prefiriendo el elemento fictivo como opuesto al histórico, del cual toma la forma pero no el contenido, y opuesto también al mítico, en tanto el mito refiere cosas sagradas e inmemoriales, y la ficción narra eventos que tienen apariencia de haber acontecido en la historia.

Pero *plasma* es algo más: es obra modelada, modulación de la voz, composición, estilo, imitación. Lo que Juliano quiere prohibir es, nada menos, todo el aparato operativo de la literatura y los modelos que propone (suponemos que en conflicto con otros modelos). Los *plâsmata* son inverosímiles, en tanto no responden a la verdad de los valores dominantes. Historia que simula serlo, argumentos de amor ¿no estará prohibiendo el emperador apóstata todo lo que Aristóteles encontraba deseable, verosímil para el deseo?

Siglos después, en otro imperio, se registra una pelotera semejante. Estamos bajo los Austrias y, a la vez que crece el poderío español, crece la moda de leer novelas de caballerías, hasta el desastre de la Armada Invencible en 1588. Esta Armada se caracte-

riza por haber sido vencida, lo cual prueba que entramos ya en el conceptismo barroco. Sin contar las reediciones, se publicaba una novela de caballerías por año. Las leían con gusto Carlos V (quien indujo al licenciado Fernández a escribir otro Belianís de Grecia), Santa Teresa de Avila (escribió una con su hermano Rodrigo de Cepeda), San Ignacio de Loyola. Defendieron su calidad literaria y su efecto moral escritores como Lope de Vega y Juan de Valdés, atacándolas, por lo mismo, Alonso López Pinciano, Gonzalo Fernández de Oviedo, Pedro Mejía, Juan Luis Vives, Alonso de Ulloa, Diego Gracián y otros. El Index no llegó a prohibir ninguna, aunque, en cierto momento, se interdictó su exportación a las Indias.

Las objeciones son repetidas y curiosas: se trata de libros sin provecho, que nada tienen que ver con la moral y la religión, que deleitan y no enseñan. O sea: son la literatura en el sentido moderno y manierista del término: lo profano y suntuario del discurso. Si bien «caballeresco» es adjetivo que connota buenas cualidades en quien lo merece, todo lo que hacen los caballeros en las novelas epónimas es desaconsejable. La caballería propone un mundo doble y ambivalente, una esquizofrenia valorativa que se resuelve por lo más sencillo: pidiendo su prohibición. Esto equivale a prohibir el principio del placer, lo cual, desde el punto de vista del principio de realidad, es correcto.

Para algunos teóricos del clasicismo, el problema tiene que ver con la verosimilitud. Para López Pinciano, por ejemplo, no hay diferencia esencial entre un romance caballeresco y un relato histórico basado en hechos «verdaderos». Lo que importa no es la verdad, sino la verosimilitud (noción que no explica y que deja librada al sentido común de la palabra: lo que parece verdad). Importa que al lector le parezca verdadero lo que se le da a leer. En el XVIII, Luzán concederá a Ariosto y a los relatos caballerescos un nivel inferior de verosimilitud, llamada «vulgar» porque «basta para deleitar al vulgo», en tanto la «noble» es la que deleita a los cultos y letrados. Los doctos admiran, en todo caso, «la destreza y artificio del poeta», cuyo único fin es entretener y divertir al vulgo. Como se ve, aquí el control de lo verosímil es una cuestión de clase.

Clásicos y barrocos

Por distintos caminos y con argumentos similares, el clero católico y la intelectualidad racionalista recomiendan apartarse de novelas y romances durante este período. La idea de verosimilitud ayuda a ambas censuras. Para la Iglesia, es inverosímil todo lo que se aparta de la Verdad Revelada. Para la razón institucionalizada, es inverosímil todo lo que le resulta extraño. Si quiere llevarse bien con los administradores de la norma, el novelista ha de refrenar su deseo de extrañeza y ceñirse a las verdades heredadas y a las medidas de lo aceptable.

En lo anecdótico, la arremetida contra la novela se basa en que narra historias poco edificantes, compuestas de raptos, violaciones, deshonras, prostitución, injurias, felonías. Gotthard Heidegger, pastor de Zürich y autor de una *Mythoscopia Romantica* (1698) no trepida en considerar que toda novela es demoníaca.

La Iglesia, por su lado, está atenta a los restos de paganismo y herejía que suelen filtrarse en las novelas, so capa de invención fabulosa. En ocasiones, el recurso es ocultar un texto pagano entre otros, piadosos, y tapar la desnudez con el manto de la santidad.

Dafnis y Cloe de Longo, solía circular rodeada de discursos patrísticos. Otra estrategia es pedir disculpas al lector por las inmoralidades que se van a contar y cuya utilidad moral es enseñar el espectáculo repugnante del mal para provocar horror al mismo en quien lo presencie. Así ocurre, por ejemplo, cuando se publica el *Simplizissimus* de Grimmelshausen (1669). Se trata de eventos ocurridos entre las clases inferiores de la sociedad, para edificación de todo el pueblo.

El traslado de la acción a países remotos o considerados excepcionales y distintos también sirve al mismo fin. Aparecen las españoladas inspiradas en las novelas de pícaros, como el *Gil Blas de Santillana* de Alain René Le Sage (1715-1724) y las consabidas turquerías y chinerías del barroco: *Ost- und Westindische wie auch Sinesischen Lust- und Staatsgarten* de Erasmus Francisci (1668), *Aramena* (1669-1673) y *Oktavia* (1677-1707) de Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel, *Asiatischen Banise* (1689) de Heinrich Anselm von Zigler, por no citar los relatos andariegos de Voltaire y el truco de Montesquieu de hablar de Persia en sus cartas epónimas, que imitará Cadalso con sus *Cartas marruecas*.

La novela picaresca, que se derrama por Europa con entusiasmo, es buena excusa para contar trapacerías ingeniosas y divertidas maldades que se convierten en historias edificantes con un sermoncillo oportuno. A ello contribuye el tópico barroco del desengaño: hay que pecar para destruir las falsas apariencias del mal y llegar al bien. El *Atalaya de la vida humana* de Mateo Alemán a través de la biografía de Guzmán de Alfarache (que Agidius Albertinus traduce al alemán en 1615) y los *Comentarios del desengañado de sí mismo* de Diego Duque de Estrada son buenos ejemplos de lo dicho. Baktin ha estudiado el rol de las ficciones carnavalescas en este ambiguo juego de disfraz y destape. El carnaval propone reírse de lo serio, alterar los roles sociales y hacer perdurar viejos ritos paganos de iniciación y travestismo en plena civilización absolutista católica, así como celebrar lo incontrolable por la razón en la coronación del Loco o Rey de la Locura y fiestas similares.

En el XVIII, la novela encuesta del tipo *Belfegor* de Welzel y una larguísima lista de historias con viajes a mundos fantásticos, propondrán caminos de fuga a las implacables censuras de unos y de otros. Por contra, algunos ingenios racionalistas, tal Montesquieu, defienden la novela como género ejemplarizador, que contribuye a la educación de los sentimientos y la sensibilidad, en un siglo excesivamente preocupado por la exclusiva formación del intelecto. Como después los naturalistas, que reemplazarán el *roman* por el *étude*, Montesquieu propone sustituir el *roman* por la *histoire*.

En los teóricos de la época aparece una curiosa construcción que intenta sustraer el arte a toda idea de verdad trascendente, conforme la concepción católica de una revelación que sobrevuela toda empresa del conocimiento. Si bien hay preceptistas que someten lo fabuloso y lo verosímil a una verdad final (como puede leerse en *Cisne de Apolo* de Luis Alfonso de Carvallo, 1662), el escepticismo humanista impone, en general, el tópico horaciano de la verosimilitud como una cuestión de armonía o arquitectura interna del texto, en que pueden mezclarse, sin mayor inquietud, mentiras y verdades. La proporción de las partes y su integración en el todo es lo que importa.

Exponer la mentira es contribuir al desengaño y, por fin, conforma un ejercicio moralizador. Lo verosímil se reduce a lo persuasivo, a lo creíble conforme al sentido co-

mún de la época. Ser inverosímil, no resultar creíble, es pernicioso para el poeta, ya que el lector o el espectador se apartarán, decepcionados, de su texto. Apenas si hay que reprimir crueldades y muertes desagradables en el teatro, acaso porque el poder suasorio de lo visto es mayor que el de lo leído. Pero, en cualquier caso, no se pone en cuestión la relación texto-referente como caso-verdad, y el poeta goza de toda la libertad que le indica su propio saber constructivo.

Cervantes

Con Cervantes empieza, cabalmente, la teoría literaria moderna, la reflexión acerca de la naturaleza del discurso estético. En cuanto atañe a los problemas de la verosimilitud, Cervantes aleja cualquier posibilidad de control sobre el vínculo texto-verdad, cualquier posible autoridad definitiva veritativa sobre el discurso, con estas palabras: «La mentira es mejor cuanto más parece verdadera y tanto más agrada cuanto más tiene de lo dudoso y lo posible».

De aquí se infiere que el *prodesse* del arte es ambiguo y el *delectare* proviene del reconocimiento de esa ambigüedad. No hay resplandor de la verdad que lo ilumine ni revelación que lo proteja de desviaciones. En la duda y la mera conjetura de lo posible está su contenido cognoscitivo. Es el ejemplo provechoso que se obtiene de una historia sin pie ni cabeza, un entretenimiento inocuo puesto en la plaza, según se lee en el prólogo de las *Novelas ejemplares*.

Se ha vinculado a Cervantes con el movimiento neoaristotélico y la relectura aristotélica de Horacio que domina la reflexión teórica sobre la literatura en España durante el Renacimiento, a partir de las difundidas obras de los preceptistas italianos (Robortelli, Minturno, Scaligero, etc.). López Pinciano, González de Salas, Cascales, derivan de esta línea, sin aportar excesivas novedades. La primera traducción de Aristóteles llega después de esta recepción, en 1626, por Ordóñez y Seijas de Tovar.

Más allá de que Cervantes hiciera caso puntual de estos teóricos, cabe señalar esta sugestiva continuidad con Aristóteles, en tanto éste propone una verosimilitud del deseo (el arte se ocupa de lo deseable) y Cervantes desmonta el discurso del deseo en sus notas de posibilidad confusa. A ella dedica sus *borrones apacibles,* y volvemos sobre ellos en el capítulo pertinente.

En estos años, el vocabulario tiende a identificar la invención o ficción con la imitación (en sentido horaciano: mimetizarse con los maestros). Por aquí, Cervantes permite matizar: nunca la imitación repite al modelo, siempre lo traiciona y lo parodiza, acaso porque la historia castiga en el tinglado de la farsa cualquier intento de repetición. Y la parodización de los géneros novelescos en el *Quijote* así lo prueba. De algún modo, la verosimilitud de la parodia proclama la inverosimilitud del modelo, o la instituye al parodizarlo. Las ficciones caballerescas se tornan inverosímiles en el contexto del *Quijote*. No lo eran en su momento, pero las vuelve tales la relectura cervantina. Otro adelanto del maestro, el género se crea en la lectura, nunca está dado por el texto. Es el lector el sujeto de la generación del texto.

Rabelais

En 1535, Rabelais previene a sus lectores:

Vray est qu'ici peu de perfection
Vous apprendez, sinon en cas de rire
...
Mieulx est de ris que de larmes escrire
Pour ce que rire est le propre de l'homme.

Aquí prefiero rescatar un antecedente de la verosimilitud antropológica. Verdadero es aquello que nos hace reír porque lo propio del hombre es la risa. No ríen los animales, ni ríe Dios. Se afirma que ríe el Demonio, pero tal personaje no es rabelaisiano. Ante un texto que, esperamos, nos dirá algo verdadero, el signo de encuentro con esa verdad es la risa. La verdad es ridícula. O la alegría de dar con ella nos lleva a la carcajada.

La Ilustración

En 1747, Batteux propone una *vraisemblance* que no imite la realidad cotidiana, sino la *belle nature,* uniendo y acomodando los rasgos de las cosas de modo tal que compongan un modelo en el que se desarrollen todas sus perfecciones. Lo verosímil es, pues, el resultado de una normalización paradigmática de la percepción, en la cual las virtualidades de lo real llegan a la totalidad en acto de lo ideal.

El arte se ocupa de la verdad, pero no de una verdad inmediata y nuda, sino de una verdad adornada por ficciones pertinentes, administradas por el buen gusto, que es, finalmente, el resultado de un pacto entre el gusto del texto y el gusto del lector.

La novela suele exceder estos cuadros. En los diccionarios de la época, romancesco es sinónimo de increíble, inverosímil y, en los casos de textos alemanes, de «raramente germánico». Otra noción que desvaloriza lo romancesco es la desmesura: caracteres y aventureras intrigas exceden la medida «natural» (razón) de las cosas, y caen en lo fantástico.

La Ilustración defiende un orden racional del mundo, en que cada cosa ocupa su lugar gracias a que no excede su medida. La moral ilustrada, indirectamente luterana, define al hombre por su situación estamental en la sociedad y su profesión. Todo lo que tienda a desencasillar este paradigma humano es irracional y pone en peligro la noción de bien social. No es casual que, por ejemplo, la mayoría de las censuras contra la novela en la Prusia federiciana provengan de clérigos, pues ilustrados y curas coinciden en su enemistad por la loca de la casa.

El poder interviene, a veces, de modo concreto, con prohibiciones muy sugestivas. Las novelas de amor son prohibidas en Munich en 1794, Carlos IV de España interdicta los romances, y textos tan ilustres como la *Manon* de Prevost (en Portugal) y el *Werther* goetheano (en Sajonia, Baviera y Leipzig) también conocen el *obstat* gubernativo. En el caso de Werther, héroe suicida, la inmoralidad es flagrante y pretende probarse con cifras: el número de suicidios mejora en Europa gracias a Goethe. Hasta el propio Lessing, tan razonable siempre, habla de «la peligrosa belleza estética» (¿cuál será la inestética?).

Para huir de la censura ilustrada, los teóricos empiezan a exigir autonomía para el arte, de modo que no le alcancen las limitaciones de la moral o la política. Este argumento será esgrimido por los defensores de Baudelaire y de Flaubert cuando *Las flores del mal* y *Madame Bovary,* dos pilares de la literatura moderna, sean llevadas a los estrados judiciales.

La estética ilustrada, por el lado neoaristotélico, comienza a dignificar la novela, considerándola epopeya en prosa y metiéndola, de este modo, en el Olimpo de los géneros clásicos, para sacarla del cuarto de costura y del basurero familiar. Ya Minturno *(Arte poetica,* Venecia, 1563), aceptaba la epopeya en prosa, pues lo que la caracteriza es la presencia del héroe y no la medida silábica de su lenguaje. López Pinciano —lo hemos visto— a regañadientes, también incluye los romances en su preceptiva, como el citado Huet, Morhof (1682), A. Dacier *(La poétique d'Aristote,* 1692). En el mundo germánico pasa lo mismo: *cf.* el *Breslauer Anleitung* (1725), los *Critische Versuchen* de Greifswald (1744) y M. C. Curtius en su *Aristoteles Dichtkunst* (1752).

En pleno *Sturm und Drang,* la novela empieza a ser magnificada y a verse en ella el género totalizador de los géneros, suerte de hiperdiscurso donde caben los demás. Cenicienta llega a palacio en una carroza de oro y demuestra que ella es la verdadera reina. Así Bouterwerk *(Philosophie der Romane,* 1798), definiendo: «Fabeln und Romane sind Dichtungen, aber keine Gedichte; poetische Erfindungen, aber keine Poeme» («Fábulas y novelas son poesía aunque no sean poemas, son hallazgos poéticos aunque no sean poesías»). Otra solución, un tanto más modesta, es la de considerar la novela como un género mixto: Bernhardi (1805), entre la poesía y la historia; Vischer (1846), es un espacio *hermafrodita* donde la epopeya deja de serlo y no alcanza a ser drama. Friedrich Schlegel y Pölitz, ya en pleno romanticismo, reivindicarán la novela como el libro total, donde formas y géneros se mixturan sin limitaciones previas.

La tardía Ilustración se tiñe de naturalismo y define la novela como un tipo de texto que pone en contacto, ejemplarmente, al hombre con la naturaleza en devenir, incluyendo en ella al héroe ejemplar, que alegoriza las potencialidades benéficas de la humanidad. Así Blanckenburg, Gottschall, Carl Nicolai. Este naturalismo liberal, privilegia la noción de *Handlung,* de tratamiento, de operación estética, de manejo, de actividad de la cual surge el texto, como un objeto original respecto a sí mismo y no como ejemplo de paradigmas cristalizados en una preceptiva racional. La teoría se abre, así, inclusiva y perpleja, ante las sugestiones de la creación artística concreta: aprende del hacer pues en el comienzo era el acto.

Blanckenburg, Engel y, luego, Hegel, peraltan la novela como el epos de la modernidad, epos burgués en que actúan los dones profanos de observación, objetividad y autocrítica de la nueva clase dominante. De allí hasta Thomas Mann se puede andar el mismo camino. Luego, los senderos se bifurcan y la carretera general se borra.

Esta ampliación de espacios cambia la textura de lo verosímil. Para los ilustrados, el novelista es un hacedor de fábulas ejemplares que los lectores deben reconocer como la enseñanza del colectivo magistral de la sociedad. Para los románticos y sus herederos, la novela es un órgano de expresión de la totalidad burguesa, escrita por burgueses y en la cual los lectores burgueses se reconocen como tales, en todas sus peculiaridades concretas, aceptando la verdad de la experiencia común como supremo criterio de vero-

similitud. Así, el triunfo del héroe no es el resultado de una armonía preestablecida que resuelve todo a favor de sí misma, sino la imposición al mundo de un quehacer en que el bien es el consecuente de un buen obrar con buenos medios. La burguesía también es capaz de epopeya y meter la novela en la teoría del arte es una conquista de la conciencia histórica, que ya no repite mecánicamente la doctrina de los clásicos como portadora de una verdad acerca de la belleza intemporal.

El héroe no se marca, horacianamente, por un solo carácter dominante, sino por la inestabilidad y contradictoriedad de su mundo interior, por sus luchas contra un medio dado y hostil. Desde la novela, Walter Scott hará la crítica de la historia, cambiando el sentido de las jerarquías, y Friedrich Ast *(System der Kunstlehre,* 1805) considerará la novela como el más elevado grado del epos. El pensamiento reaccionario, asustado por los resultados de la Revolución Francesa, acusa a la novela, género ilustrado, de vehículo propagandístico subversivo, o, más concretamente (Johann Georg Heinsmann, 1797), de cosa de «semisabios, locos y raisonneurs», enemigos de Alemania y del orden social.

En cualquier caso, entra en crisis, sin solución, la categoría clásica de verosimilitud, basada en la noción de lo consabido y lo reconocible. Lo extraordinario resulta inverosímil y, ante él, cabe el rechazo o la aceptación, según que el lector considere irracional la propuesta o la acepte como un grado de saber novedoso e inédito. La herencia cartesiana (las ideas son innatas, son impresiones que Dios ha dejado en el alma al crearla) se opone al empirismo inglés (Locke): las ideas se forman por la asociación de percepciones. En un caso, el texto transmite ideas que el lector reconoce y recibe. En el otro, el lector produce ideas al asociar las sugestiones del texto. Algo similar ocurre con los sentimientos: son perturbaciones del intelecto, que hay que dejar de lado para conocer rectamente, o son un medio autónomo de saber, en cuyo caso la novela, escuela de afectos, es siempre formativa, aunque se la lea llorando, con taquicardias o a carcajada limpia. En este caso, el arte es el lugar en que naturaleza y razón se reconocen como integrantes de la misma totalidad y así como existe una naturaleza racional, existe una razón natural. Esta verosimilitud es un acto que ocurre en la interioridad del lector, allí donde, sentimental y racionalmente, se reconoce en lo que lee. Lo bello no es sólo la generalidad racional de la verdad, es también el accidente, la peculiaridad, hasta la excepción que ofrece la naturaleza, hacedora de desigualdades y de monstruos.

Romanticismo

Teóricos pero no escolares, los románticos aparecen beligerando en favor de la novela *(Roman)* como el género total, en el cual se definen porque los define. Paradójicamente, porque se trata, según es visible, del género indefinido. De Novalis a Henry James, la novela se considerará una totalidad continua y orgánica, como la vida misma, expresión de la Totalidad que Dios ha creado y con la cual se identifica, de un alma íntima y central, de la cual el hombre y su conciencia individual (y escribiente) son un mero órgano.

Si para el racionalismo el artista es un ejemplificador del canon abstracto de la belleza, para el *Sturm und Drang,* un hacedor que propone un desciframiento (revelación,

levantamiento del velo), para el romanticismo, el poeta es ese buceador de la oscura intimidad anímica, órgano de la infinitud, en cuyos textos el lector reconoce un alma infinita común. Este reconocimiento emotivo es la base de la verosimilitud romántica. La novela es el lugar de encuentro por excelencia de esta comunidad del alma, articulada en espíritu popular por la lengua nacional, pues princesas y camareras, mercaderes y labriegos comparten la lectura de almanaques y leyendas noveladas, creen por igual en el cuerno de Sigfrido y el pacto de Fausto, lloran por Pamela o por Werther y persiguen las desdichas de la bella Magelona con igual curiosidad. El arte toca la vida social de modo inmediato en la novela, observa August Schlegel ya en 1798.

Al proponer escribir un solo libro en que quepan todos, el romanticismo se arroja al abismo del pensamiento sin fin que sólo encuentra su fin en la autorreflexión, suerte de metapensar *(Nachdenken)* que reclama una nueva lógica, razón de la locura, medida de lo indiscreto, palabra del sentimiento mudo, etc. Yo del yo: nosotros. Subjetividad infinita, conciencia inconcebible, pura forma de un saber del saber. Desdicha del no llegar a la meta, persecución del horizonte, escritura de fragmentos. Como todo, en el fondo, es uno y lo mismo, la filosofía es filosofía de la identidad, pregunta del héroe por su ser, que se pierde en una respuesta que el infinito desmenuza en briznas de saber.

Este yo primordial que se propone apoderarse del infinito y que sólo logra poseer, en su desdichada conciencia, objetos limitados e incompetentes, se parece sugestivamente al deseo. La filosofía romántica empieza por ser una meditación de ese yo primordial en Schelling y Schlegel, y culmina en una filosofía del infinito querer en Schopenhauer.

El conocimiento romántico no se produce por el encuentro de un sujeto y un objeto, sino por la mismidad que se re-conoce en todas sus manifestaciones. Y así el lector en el texto fragmentario y totalizante de la novela. Yo soy mi verdad en ese texto, sería la fórmula operativa de lo verosímil romántico. Ese texto parece verdadero en tanto se me parece porque me le parezco.

La forma pasa a ser preocupación activa privilegiada porque es en la forma donde el infinito encuentra sus límites provisorios, donde permite ser reconocido. Pero la forma romántica no es un repertorio dado de fórmulas y soluciones compositivas a priori, como en el clasicismo, sino el encuentro de la forma sui generis de cada objeto en su misma manifestación. De algún modo, es el receptor de la obra el autor de su forma, en tanto reconoce, con su percepción, los límites del objeto y en ellos se reconoce. El romanticismo, en sentido estricto, no acepta formas sino que reconoce leyes, normas que se encuentran en las recurrencias de una práctica autónoma. El sujeto es la forma, en tanto sujeto activo y en tanto texto que es sujeto del decir (este discurso tiene como sujeto tal asunto, sujeta tal tema, etc.).

La novela romántica se basa en la narración de la historia, no en la reflexión de la anécdota (como en el tardío relato ilustrado: Lawrence Sterne). Prefiere la novela epistolar porque es la expresión de una subjetividad dirigida a otra, desmarcándose tanto de la quietud olímpica goetheana como del absoluto hegeliano. Liberal, abierto, movedizo y confuso como la vida, el discurso romántico sólo pide una aceptación emotiva y momentánea, sin pretender nada definitivo, por la sencilla razón de que le preocupa

lo contrario: lo infinito. E igualmente infinita, por indefinida, es la comunidad de lectores a la cual se dirigen los escritores románticos: el pueblo.

Para Friedrich Schlegel *(Fragmente,* 1797-99) la novela es el género de la unidad romántica, que es mística y no poética, y debe provocar el advenimiento del Reino de Dios en la Tierra. Como tal unidad, todo lo disuelve, y lo que no puede disolverse, ha de desaparecer. Su modelo es la confesión, acto religioso en que el sujeto individual se desliza por lo infinito. Caos, arabesco, cuento de hadas proporcionan los procedimientos. El lector se pierde también en este mar sin confines, y este sentimiento adual de pérdida, de retorno al yo primordial, es otra manifestación de la verosimilitud romántica. Para Novalis, además, la serie infinita de frases que exige la idea (algo irracionalmente grande) apela a la música. Lo deseable sería que el escritor escribiera como el músico y que el lector cantara el texto. Se lograría, así, el culmen de inefabilidad e inmediatez que anhela el romántico y que tropieza, a cada paso, con la discreción de la palabra.

El verosímil romántico sucede en un espacio mítico: un tiempo anterior a la cronología, un caos anterior al orden, una naturaleza anterior a la sociedad, un cuarto de juguetes anterior a la calle y la plaza, una libertad anterior a la convivencia. Schelling (1802) reflexionará acerca de los inconvenientes del epos romántico, objetivo como el epos clásico, pero sin el tono prodigioso de la caballería, con límites similares a los del drama (o sea, sin posibilidad de desarrollos infinitos), espejo de una época que sólo posee mitologías parciales. Su moralidad también es parcial, pues sólo se refiere al curso general o común de las cosas humanas (la historia).

Friedrich Ast *(Systeme der Kunstlehre,* 1805) sintetiza (perdón, nada hay menos romántico que la síntesis) admirablemente:

> ... en la novela, en la cual lo individual se ensancha en universo, vive lo finito en lo infinito, juega lo prosaico en lo poético, la historia se disuelve en poesía, y la misma poesía deviene filosofía en lo profundo del ánimo, o se transforma la filosofía (autoconocimiento) en poesía, reconstruyéndose como intuición de un universo.

La infinitud romántica, por paradoja, cierra el ciclo: así como para los racionalistas, la novela no era un género porque no tenía esencia, para los románticos tampoco lo es porque carece de límites. Y es verosímil en tanto nos produce el angustioso placer de lo infinito en que nos reconocemos como imposibles. Sólo sabemos que somos imposibles.

Realismo y naturalismo

Para el planteo teórico realista, la verosimilitud tiene un órgano de control privilegiado: la ciencia. Balzac invoca a Buffon, Zola invoca a Claude Bernard, Engels invoca a Marx. Es verosímil la novela que nos describe la sociedad conforme la ciencia nos la explica. Cabe preguntarse, entonces ¿para qué sirve el arte si nos dice lo mismo que la ciencia? Acaso para nada específico, simplemente es la criada didáctica y cachonda del científico. O un inspector de policía *(cf.* los Goncourt) que recorre los barrios de la ciudad, preferentemente los bajos, en busca de malos ejemplos que contribuyan al triunfo del bien.

La realidad es cognoscible, dice el realismo. Ya la ha conocido, de antemano, la ciencia y el lector que no sepa lo que la ciencia dice, puede enterarse, para controlar en qué medida es verosímil lo que el escritor le cuenta. Hay verdad en los detalles y descripción de caracteres típicos en circunstancias típicas, según escribe Engels a Margaret Harkness en 1888.

Ahora bien ¿quién controla la veracidad de la ciencia? Flaubert aconsejaba al escritor ser como Dios, estar en todas partes y no ser visto en ninguna. Pero la ciencia, por el contrario, tiene un establecimiento muy concreto (los gabinetes de estudios, los libros de ciencia, los laboratorios, etc.) y no puede sino ser manifiesta. Dios no le sirve de gran cosa, aparte de que Dios todo lo sabe y tampoco debe ser demasiado curioso acerca de los escarceos de la ciencia. Queda, pues, en pie, la pregunta.

Engels consideraba a Balzac un modelo de escritor realista, pues había descrito correctamente la sociedad de su época a pesar de sus ideas reaccionarias. De ello se deduce que el arte no debe ser tendencioso, sino científico. Años después, Adorno dirá que la descripción de Balzac es incorrecta y que Engels (y Lukács) sufrieron de ilusiones ópticas y tomaron la ideología de un momento por la ciencia de todos los tiempos. Lo mismo podríamos decir de la punta de flecha hallada en Troya. ¿De qué guerra nos habla Homero?

Se puede pensar que Engels creía en la cientificidad de Balzac y en su probidad científica que superaba su miopía reaccionaria. También la censura alemana prohibió *Los tejedores* de Gerhardt Hauptmann por socialista, cuando los socialistas alemanes sospechaban del autor (que acabó siendo nazi). Para Engels era verosímil la descripción científica balzaciana como para la policía alemana era verosímil el socialismo de Hauptmann, pero ¿qué verdad hay en todo ello, más allá de la veracidad relativa de la historia y sus juegos de espejos?

Tal vez convenga corregir la tesis realista y decir que es verosímil en términos de realismo aquello que nos parece adecuado a la verdad de la ciencia, siendo ésta la verdad epocal de nuestra ciencia contemporánea.

Por supuesto, esta concepción estética deja fuera del juego a todo arte que no sea mimético, es decir que no proponga la descripción de realidades con un referente previo, fechado y espacializado. Pero, más allá de esta petición de principios tan quirúrgica (y tan autoritaria) cabe preguntarse todavía: si Balzac no describió correctamente a la sociedad de su tiempo ¿qué resulta legible en sus libros? ¿Han dejado de ser arte cuando descubrimos sus errores «científicos»? Y si no lo han dejado de ser ¿cuál es su textura?

Estas perplejidades y otras ya inquietaron a algunos socialistas de la época, como los socialdemócratas que se reunieron en Gotha en 1896. La revista *Neue Welt* había dado gran difusión a las tesis naturalistas, pero algunos participantes del debate se preguntaban si no era mejor dejar a los artistas en libertad, aun cuando dijeran cosas opuestas a la moral (cualquiera fuere ella). De lo contrario, el partido debe fijar límites a la expresión artística, para que los niños proletarios no aprendan porquerías y caigan en la mera animalidad.

La propuesta realista sugiere algunas reflexiones que dejaré apuntadas y sin desarrollo:

1.° Se propone informar sobre una realidad preexistente al texto y que no es modificada por él. El texto carece de virtualidad práctica, no es un hacer sino un mero reflejar.

2.° El relato, por lo mismo, es, en sí, irreal o superreal. Su realidad es secundaria, derivada, subalterna. Toma prestada su realidad de la Realidad.

3.° La Realidad es un continuo exterior e ineluctable, perfectamente cognoscible por la ciencia, con límites fijos y sabidos: es un dato que se impone con efecto de naturaleza. Es igual a sí misma, dotada de una tersura sustancial inalterable.

4.° Hay una dicotomía de espacios perfectamente demarcada: el espacio pleno y viril de la Realidad y el espacio vacuo y femenino de la literatura, que le sirve como una cámara fotográfica.

5.° Desaparece el sujeto del escritor, ideológicamente conformado, y desaparece la textura del lenguaje, con su propia densidad dialéctica.

6.° El discurso del arte es veritativo: su misión es decir la verdad y someterse al control de veracidad de la ciencia. Aporta una forma estética a un contenido preestablecido y previamente armonizado con ella, por medio de coincidencias miméticas.

En 1914, el joven Ortega anotaba en sus *Meditaciones del Quijote:*

> Cada época trae consigo una interpretación radical del hombre. Mejor dicho, no la trae consigo sino que cada época es eso. Por esto, cada época prefiere un determinado género.

He aquí una propuesta de verosimilitud antropológica. En cada tiempo, los hombres (quiero decir: los hombres que se dedican a dejar documentos escritos sobre su tiempo) tienen un modelo dominante de sí mismos. Y hasta modelos menos dominantes. Son estos modelos los que fundamentan su creencia acerca de lo verdadero y lo verosímil. El conjunto organizado de estas creencias va perfilando la verdad de la historia, cuyas síntesis son también históricas y provisorias. Forman parte de nuestra conciencia posible y ocurren más acá del horizonte de nuestro tiempo.

En función de lo que creemos verdadero nos parecen ciertas cosas verosímiles, e inverosímiles, otras. El arte se caracteriza por seguir diciendo cosas más allá de la veracidad de su tiempo. Esta facultad del arte es su perfil de agente provocador del decir ajeno. Si cerramos la posibilidad de seguir hablando anacrónicamente a la obra de arte, bloqueando su avance por los caminos de la historia con el muro de la verdad científica, la matamos, la sacamos de la historia y la situamos en la arqueología que, como todos sabemos, es afecta a la organizacion de museos.

Crisis de lo verosímil burgués

La crisis del verosímil realista ha sido leída con diversos códigos y, puesto que vivimos inmersos en ella y en ella seguimos inventado y reflexionando, cabe pensar que nuestro pensamiento la integra, ya que vive de su deconstrucción y, por ello, presupone sus elementos constitutivos.

Podemos situar el despegue de la novela moderna en el punto donde se cruzan, idealmente, Rabelais, Cervantes y Daniel Defoe. El escarnio del heroísmo nobiliario, el mundo

deshechizado por la razón y la refundación de la historia son algunas de las tareas que toma sobre sus hombros la novela moderna. Prosa de la nuda experiencia, que se carga de fuerza al desnudarse, tiende al realismo, en tanto empresa de apoderamiento simbólico de lo real, conquista del mundo. Hay un realismo inmanente en ella, que está antes y por encima de los concretos programas realistas históricos.

A medida que la burguesía pierde el dominio exclusivo de la realidad, cuando en su horizonte histórico se bosqueja la revolución proletaria (que no ha ocurrido todavía o jamás ocurrirá), en tanto la civilización industrial se burocratiza, crece la desconfianza en la realidad hasta que el realismo es una actitud gestual heredada de los mayores, que se conserva como fachada ilusoria.

De otra parte, el progreso de las técnicas que registran inmediatamente y sin lenguaje los hechos (fotografía, cine, televisión) hace superfluo cualquier esfuerzo documental de la novela que, si insiste en ello, se convierte en sirvienta del periodismo. Simétricamente, mina su campo el psicoanálisis, género literario nacido de la lectura atenta de la novela psicológica hecha por un humanista desencantado de la psiquiatría positivista (Freud) y admirador de un hombre religioso desencantado de la teología (Dostoievski). Nacido de la literatura documental y autoanalítica, el psicoanálisis se vuelve a su favor, o sea en su contra, porque sienta al lector y al novelista en un diván distinto, administrado por el clínico de la palabra.

Mirado desde el modelo antropológico del humanismo (volvamos a Ortega y a su antropología histórica) el hombre de hoy es inhumano, aunque sea el resultado de la mayor empresa de humanización que han sufrido las fuerzas naturales y los dioses. Por eso, se habla habitualmente de enajenación, extrañeza y deshumanización de la novela, acaso sin repararse que quien se siente extraño en el mundo actual es el paradigma heroico de otrora y que falta en la humanidad de hoy, tan humana ella (o sea nosotros), la humanidad de antaño.

Para el hombre humanista, las relaciones humanas están hoy petrificadas por la civilización masiva, maquinal y cuantificada. Para el hombre actual, lo petrificado es el modelo del humanismo. Uno de los dos debe desaparecer de la escena. Mientras ello no ocurre, vivimos la narrativa de la crisis e intentamos pensarla, sin perder de vista que dicho pensamiento también integra la crisis.

El narrador contemporáneo no se propone descifrar la tersura del mundo aplicándole un armonioso aunque dramático modelo antropológico. Si el mundo exterior le resulta enigmático, hace una poética del enigma y, en cuanto filósofo, se encoge de hombros. Entre tanto, el modelo heredado se disuelve en el hiperanálisis de sus componentes, es decir llevando a su extremo y a su consumación el método de comprensión racionalista. Así ocurre con el Proust de la *Recherche,* con el Malte de Rilke, con el Niels Lyhne de Jacobsen, con los héroes de Beckett que, en lugar de construirse por la educación, el tiempo y la experiencia, se desarman como muñecos y retrogradan a la invalidez fetal.

El verosímil de *esto es porque yo lo entiendo y lo explico* se traduce en *como si.* Hagamos de cuenta que, supongamos que, a mí me parece que. El flujo de las cosas y los sistemas de signos preconstituidos (entre ellos, sobre todo, la herencia de la literatura) se mueven por sí mismos y diluyen al autor y al personaje, todo aquello que, por estar sujetado y bien sujetado dio lugar a los perfilados sujetos de otrora. La novela

puede convertirse en un criptograma culterano, como el *Ulysses* de Joyce o en un curso pedagógico sin lecciones, como *La montaña mágica* de Thomas Mann.

Hay, desde luego, soluciones ingenuas que pueden rescatar lo perdido, si por tal se lo tiene (la conciencia de la pérdida es una forma elemental de la recuperación): el formalismo que renuncia a contar para hacer de la novela una supuestamente pura combinatoria de procedimientos técnicos, y el arte de tendencia, que somete el discurso a la prédica de verdades beneficiosas para los demás, verdades que generalmente los demás ya conocen por la televisión y que aceptan encantados, pues se miran en un espejo muy frecuentado, dócil a la caricia y que admite el autoaplauso sin ambajes.

Si hay algo claro en esta rica confusión que vivimos es que, salvo en sus campos más rutinarios y periodísticos, la narrativa actual tiende a prescindir de referentes que aseguren su verosimilitud. El lector puede seguir pactando con el texto pero los criterios de verosimilitud provienen del texto mismo, de referencias que él provee a la lectura. Pueden ser hechos del lenguaje que se transforman en vínculos entre las cosas (Beckett), en objetos mentales que tienen la misma consistencia mnémica de los objetos físicos y viceversa (Proust), flujos de seudopercepciones que son percibidas por nadie (la novela objetivista), espacios y tiempos que toman, en la vigilia, la lógica de los sueños (Kafka). La única referencia exterior al texto es el código de la lengua. El resto del universo simbólico textual es también textual. Falta la puerta de salida que culmine el sendero y la lectura afecta el delicioso vagar por un laberinto. En él tampoco el lector se desarrolla como modelo de construcción, habitualmente pierde el pie, cuando no la cabeza, pero se trata de un juego final, como Adorno dice acerca del *Fin de partie* beckettiano (podría ser el final del juego cortazariano, juego a la vera de un ferrocarril que no habrá de pasar más).

Toda época tiene no sólo un modelo antropológico radical (o sea arraigado en su suelo histórico, dotado de raíces), también tiene unas retóricas que lo describen y narran, y que crean costumbres en el público consumidor. El cambio de estas costumbres produce la sensación de inverosimilitud y, como efecto, se dice que el texto no es real, que *esa* no es la realidad. Es que la realidad está conformada (es decir, que adquiere forma, estructura) por nuestras creencias, de modo tal que terminamos confundiendo la una con las otras. Al decir que algo es irreal queremos decir que no nos resulta creíble como real, que no responde a nuestras expectativas habituales, que excede nuestros hábitos de percepción. El personaje tradicional tenía un nombre, una historia familiar, un aspecto exterior, unos ambientes que frecuentaba y en los cuales hallaba el repertorio de ayudas y contrafiguras que le hacían falta para desarrollarse. El actual, conforme define Robbe-Grillet:

> Sin rasgos de fisonomía, sin naturaleza, sin rasgos de carácter, a veces designado por meras iniciales, es apenas un soporte inaprensible, casi invisible.

Este mundo de este «personaje» *es,* simplemente, sin resultar significante ni absurdo. Las cosas están ahí, como abandonadas por no se sabe quién, y el sujeto no es una plenitud de carácter o una densidad de tensiones contradictorias, sino un espacio circunscrito y vacío, una oquedad que huele a devastación. Se desliza por las cosas como la lectura se desliza sobre él, todo en superficie, y la estética que lo sirve reivindica como

valiosa esta superficialidad, acaso la esencia itinerante de la novela de todos los tiempos, sólo que ahora sin meta real o soñada. Estando sin llegar a ser, o habiendo sido, las cosas de esta narrativa no vehiculizan ninguna verdad. Su única verosimilitud es la estructura misma del texto, de la que no se puede salir hacia ningún referente externo (de ahí el mencionado efecto de laberinto). A Horacio tal vez no le disgustaría esta literatura.

A esta opacidad y complejidad laberíntica del actual mundo novelesco contribuye, por paradoja, la enorme extensión del dominio humano sobre la realidad. Sabemos más sobre lo real, contamos con más realidad que antes pero ello hace imposible al sujeto apropiarse de todos los conocimientos y al escritor de todas las jergas que circulan en ese inmenso espacio de saber y poder. Se conoce un penumbroso rincón y el resto no tiene el encanto de lo ignorado que tuvo antes, sino el amenazante sesgo de lo que saben otros y yo no sé ni puedo saber, un mundo razonable y hermético. Es la epopeya negativa de las cosas, cuya primera voz insolente y monologal se oye en Dostoievski. Los intentos finales de la gran novela enciclopédica (Proust, Mann, Musil, Martin du Gard) todavía intentan poner en escena a un sujeto privilegiado que da cuenta de toda una cultura y saca los números del balance cuando termina la guerra, o cae el imperio, o estalla la revolución. Pero, sólo medio siglo después, la selva del saber nos encierra en un gabinete donde apenas si podemos interrogar a nuestro menesteroso lenguaje de «escritores». Zola podía subir a una locomotora o bajar a una mina y enterarse de algo, pero ¿quién de nosotros puede inspeccionar una central nuclear o un satélite de comunicaciones, si no es un ingeniero en la materia? ¿Qué interés tienen estos ingenieros en escribir novelas acerca de lo que ya saben?

Nuestra épica es, pues, más bien, la epopeya de un mundo impenetrable, la cabalgata de los héroes invidentes, que pueden descender a su interior, pero que en él encuentran una opacidad simétrica a la del mundo externo. La salida fácil es convertir la literatura en una especialidad más, en una meditación técnica sobre la técnica de narrar (nada en concreto). Pero ¿se puede jugar a este juego cuando la partida ha concluido? Sí, tal vez por el lado de Joyce, que describe la parodia del modelo clásico en la cotidianeidad moderna, haciendo un epos cómico de las diversas retóricas, o proclamar, como Sartre, que el mundo indigerible me da náusea, o escribir fragmentos, episodios puros y discontinuos que no llevan a meta alguna, rescatando las primeras intuiciones de la novela picaresca, según el viejo Thomas Mann ensaya jubilosamente en su *Félix Krull,* retomando, no casualmente, unos papeles de su juventud, abandonados por inconducentes. Como Krull, el narrador se dedica a una serie de divertidas estafas menores.

El pacto de credibilidad

Hace años, abrí mis cuadernos de fichas sobre este asunto copiando unas palabras de Freud. Perdí la fuente y me saben a folklóricas, me suenan a Aristóteles, a Boileau y a Hesíodo, sus contemporáneos: «Lo verosímil no es necesariamente verdadero y la verdad no siempre es verosímil». O sea: verdad y verosimilitud necesitan ir juntas pero pueden ir separadas, admiten un desmontaje. Cuando lo verosímil no es verdadero, cuando funge de verdad sin serlo, estamos ante la monda y lironda creencia. Una cien-

cia bastante joven, la sociología del conocimiento, se ocupa de esto: cómo es que los hombres, en ciertas circunstancias históricas, creen en ciertas cosas y descreen de otras ciertas cosas. A partir de allí, la realización de la creencia, su proyección sobre el mundo exterior, genera algo de realidad y construye sus propias verdades. Y exige su propia verosimilitud. Y su crítica. Y vuelta a empezar, con gran regocijo dialéctico.

Luzán, en 1737 (Luzán, tan romo en ciertas cosas, como para dejar fuera de su poética a la novela, Cervantes y Quevedo incluidos en la exclusión), define con exactitud:

> ... todo lo que es conforme a nuestra opiniones, sean éstas erradas o verdaderas, es para nosotros verosímil, y todo lo que repugna a las opiniones que de las cosas hemos concebido es inverosímil. Será pues verosímil todo lo que es creíble, siendo creíble todo lo que es conforme a nuestras opiniones.

A partir de estos desmontajes, Etiemble diferencia al mito (historia falsa que se tiene por verdadera), de la novela (historia falsa que se tiene por falsa) y de la historia (historia verdadera que se tiene por tal).

Los narradores se han valido de distintas estrategemas para hacerse creer a lo largo de unos siglos en que las creencias de los hombres variaban tan radicalmente. Tomo algunos casos dispersos y ejemplares. En 1521, el señor Ziely traduce al alemán la novela de Oliveros y Artús, pidiendo a los lectores que no crean en lo que van a leer como si fuera el Evangelio. Pide una *adaequatio orationis ad rem,* una pertinencia de lectura y texto. Pero, antes, en 1456, Thüring von Ringoltingen, al ofrecer su *Melusina,* ha pedido lo contrario: que los lectores crean aún aquello que les parezca menos creíble, pues Dios, en su omnipotencia, es capaz de todo (qué remedio, Señor). Para Martín Lutero, Melusina había existido realmente, era un súcubo y servía de prueba positiva a la existencia del Demonio. Aparte de que en la Edad Media toda realidad estaba doblada de alegorías y Melusina podía alegorizar alguna cosa. Item más, que Lutero solía espantar a los demonios a tinterazos. Christoph Maria Wieland, en 1767, en el prólogo de *Agathon,* afirma haber encontrado el texto en un manuscrito griego, y se lava las manos (los manuscritos griegos suelen ser polvorientos).

El joven Goethe (tenía veinte años) escribió:

> La luz es la verdad. La noche es la mentira. Y ¿qué es la belleza? Ni luz ni noche. Crepúsculo; verdad y mentira en estado naciente. Algo intermedio.

En 1784 se lee en zu *Zueignung:*

> El velo de la poesía en la mano de la verdad,
> tejido con niebla matinal y solar claridad.

Un Goethe más, esta vez el viejo (1825): «Lo verdadero se parece a Dios, pero no aparece inmediatamente. Debemos errar por sus manifestaciones». Sus adversarios, los románticos, creían lo contrario, que tal vez sea lo mismo. Para Novalis, su más enconado opositor, el poeta producía la verdad, por ser el órgano de la naturaleza diputado a la profecía. No reconocía lo verdadero, lo decía en el poema. La revelación le servía de apoyo y su reino no era de este mundo, por lo que lograba elevar al lector hacia la lectura de la verdad revelada. Lo sublime (la *Erhabenheit)* era esta ascensión, precisamente.

O sea, que si no hay una instancia trascendente, sobrenatural, que legitime la verdad, ella no existe, y vagamos por el tejido de errores que rodea, con sus simulacros,

a esa divinidad que carece de inmediatez. El arte, precisamente, circula por esta velada periferia y cada vez que se le encarga el transporte de la verdad, suele perecer aplastado por la misión.

De esta ligera cabalgata por una fórmula y sus variantes, podría inferirse un pequeño inciso teórico: el arte simula ser verdadero, lo parece, sin preocuparse por la veracidad final de lo que dice, pues tal veracidad no existe. Hay un pacto que sella la transitoria verosimilitud de la obra de arte, y ese pacto se celebra entre un sujeto virtual y flotante (el texto) y un sujeto anclado en un momento histórico y denso de tal realidad: el lector. En el encuentro de estas dos subjetividades se produce la existencia del género y el valor de verosimilitud que la obra lleva. O lo contrario. El texto nunca es verosímil en sí mismo. Ni siquiera es estético en sí mismo. Si fuera un documento histórico, la crítica podría convertirlo en veraz o mendaz conforme a un control racional de sus datos. Como no lo es, se abre y se cierra, a lo largo de la historia, conforme la historia misma decide a través de sus órganos, que somos los sujetos concretamente históricos. Objetos que tuvieron un sustrato histórico real son hoy deliciosas fantasmagorías. Orellana describió a las amazonas del Brasil, Raleigh vio en Venezuela a unos hombres sin cabeza, los virreyes del Perú otorgaron concesiones para explorar El Dorado, y Portugal y España convinieron, en el siglo XVI, que la isla de San Brandán fuera portuguesa. ¿Cómo leer estos severos protocolos hoy, cuando hace siglos costaron vidas humanas, dinero, ambiciones? Los tratadistas del XVIII ignoraron a Cervantes. Clemencín lo tuvo en cuenta, Vicente del Río y Mayans lo defendieron, Foronda lo atacó duramente. ¿Cuál es la objetividad de la obra cervantina? Hace pocas décadas, el laborioso Lugones fatigaba a Homero en busca de precisiones sobre la vida griega de su tiempo. No lo aquejaban las dudas de Finley. En esta sucesión de efímeros y apasionados pactos se nos va la vida, se nos va la historia.

Blas Matamoro

Bibliografía

ABRAMS, M. H.: *El espejo y la lámpara,* traducción de Gregorio Aráoz. Nova. Buenos Aires, 1962.

RILEY, EDWARD C.: *Teoría de la novela en Cervantes,* traducción de Carlos Sahagún. Taurus. Madrid, 1966.

ARISTÓTELES: *Poética,* versión directa, introducción y notas de Juan David García Bacca. Universidad Central de Venezuela. Caracas, 1970.

MANN, OTTO: *Poetik der Tragödie.* Francke Verlag. Bern, 1958.

WELLEK, RENÉ: *Geschichte der Literaturkritik,* ub. von Edgar und Marlene Ohlner. Luchterhand. Darmstadt, 1959.

KERENYI, KARL: *Umgang mit Göttlichen.* Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen, 1955.

HORACIO: *Arte poética y otros poemas,* traducción y notas de Oscar Gerardo Ramos. Instituto Caro y Cuervo. Bogotá, 1974.

MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO: *Horacio en España,* edición nacional de Obras Completas, preparada por Enrique Sánchez Reyes. Aldus. Santander, 1951.

HERZOG, URS: *Der deutsche Roman des 17.Jahrhunderts.* Kolhammer. Stuttgart, 1976.

MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO: *Historia de las ideas estéticas en España,* edición citada, 1940.

GARCÍA BERRIO, ANTONIO: *Formación de la teoría literaria moderna. La tópica horaciana en Europa.* Cupsa. Madrid, 1977.

HALL, VERNON (JR): *Breve historia de la crítica literaria,* traducción de Federico Patán López. Fondo de Cultura Económica. México, 1982.

OPITZ, MARTIN: *Buch von der Deutschen Poeterey,* her. von Cornelius Sommer. Reclam. Stuttgart, 1970.

CASCALES, FRANCISCO: *Tablas poéticas,* edición de Benito Biancaforte. Espasa Calpe. Madrid, 1975.

JAGER, GEORG: *Empfindsamkeit und Roman.* Kohlhammer. Stuttgart, 1969.

KESTING, MARIANNE: *Vermessung des Labyrinthes.* Fischer. Frankfurt, 1965.

HAHL, WERNER: *Reflexion und Erzählung.* Kohlhammer. Stuttgart, 1971.

—: *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland 1620-1880,* herausgegeben von Eberhardt Lämmert u. a. Kippenheuer & Witsch. Köln-Berlin, 1971.

LECERCLE, JEAN LOUIS: *Rousseau et l'art du roman.* Armand Colin. París, 1969.

CASSIRER, ERNST: *Filosofía de la Ilustración,* traducción de Eugenio Imaz. Fondo de Cultura Económica. México-Buenos Aires, 1950.

BEGUIN, ALBERT: *El alma romántica y el sueño,* traducción de Mario Monteforte Toledo. Fondo de Cultura Económica. México-Buenos Aires, 1954.

BENJAMIN, WALTER: *Der Begriff des Kunstkritik in der deutschen Romantik.* Suhrkampf. Frankfurt, 1973.

BRUNETIÈRE, FERDINAND: *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature.* Hachette. París, 1914.

—: *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880,* her. von Eberhardt Lämmert u. a. Kiepenheuer & Witsch. Köln, 1975.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ: *Meditaciones del Quijote. Preliminar y primera.* Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Madrid, 1914.

ADORNO, THEODOR W.: *Noten zur Literatur I.* Suhrkampf. Frankfurt, 1970. Caps. *Über epische Naivetät* y *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman.*

ADORNO, THEODOR W.: *Noten zur Literatur II.* Suhrkampf. Frankfurt, 1970. Capítulo *Versuch das Endspiel zu verstehen.*

ROBBE-GRILLET, ALAIN: *Le réalisme, la psychologie et l'avenir du roman,* en *Critique,* n.° 111-112, août-septembre 1956.

ROBBE-GRILLET, ALAIN: *Pour un nouveau roman.* Les Editions du Minuit. París, 1963.

FRENZEL, ELISABETH: *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung.* J. B. Metzler. Stuttgart, 1963.

LAMMERT, EBERHARDT: *Bauformen des Erzählens.* J. B. Metzler. Stuttgart, 1955.

HORST, KARL AUGUST: *Das Spektrum des modernen Romans.* C. H. Beck. München, 1960.

MUNTEANU, ROMUL: *Romanesque et antiromanesque;* ALTER, JEAN: *Mutations des formes;* en *Cahiers roumains d'études littéraires.* Univers. Bucarest, 4/1979.

LUZÁN, IGNACIO DE: *La Poética,* edición, prólogo y glosario de Russell P. Sebold. Labor. Barcelona, 1977.

ETIEMBLE: *Essais de littérature (vraiment) générale.* Gallimard. París, 1974.

KAYSER, WOLFGANG: *Die Wahrheit der Dichter.* Rohwolt. Hamburg, 1959.

BOILEAUX-DESPREAUX, NICOLAS: *Art poétique,* ed. de Charles Boudhon. Belles Lettres. París, 1952.

RICARDOU, JEAN: *Problèmes du nouveau roman.* Seuil. París, 1967.

RICARDOU, JEAN: *Pour une théorie du nouveau roman.* Seuil. París, 1971.

ROSALES, LUIS: *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca.* Cultura Hispánica. Madrid, 1966.

BOOTH, WAYNE C.: *La retórica de la ficción,* traducción de Santiago Gubern. Antoni Bosch. Barcelona, 1978.


BARTHOLO · FLORENTINO OPIFICE ·

Relación y naturaleza de los ángeles

Para Fanny Rubio

1. Volar es el resultado de una intensa pasión, nunca de su práctica.

2. Viven los ángeles en el vértice de un ángulo y entre ellos no discuten su naturaleza.

3. Los ángeles son plurales y equívocos.

4. Se estimula el conocimiento del ángel por la imaginación y sólo en la imaginación inicia el ángel su diálogo.

5. Como nacidos de la imaginación y el deseo, los ángeles no tienen ombligo.

6. Los ángeles mudan las plumas en otoño.

7. Los ángeles amorosos se dicen entre sí, «hombre mío, hombre mío».

8. En mayo florecen los pubis de los ángeles.

9. Detrás de los espejos y envueltos en azogue duermen los ángeles de los adolescentes.

10. Los ángeles en el baloncesto hacen trampa y encestan al vuelo.

11. El ángel del toreo tiene las alas carmesíes.

12. Los ángeles de la noche americana se adornan con alas de neón.

13. El ángel del puerto hace trenzas con el humo de los barcos.

14. El ángel del trapecista padece de vértigo.

15. El ángel de los atardeceres oculta su mirada tras dos mariposas nocturnas del Brasil.

16. El arcángel es un ángel ascendido por méritos de paz.

17. El ángel de la muerte tiene los labios fríos.

18. En las playas los ángeles usan bañador para no descubrir su sexo y no incurrir en la antigua cuestión teológica.

19. En las piscinas reclaman los ángeles la propiedad del «salto del ángel».

20. El ángel de la guarda circense tiene una póliza de seguros de riesgo ilimitado.

21. Juegan al fútbol los ángeles con los globos de gas escapados a los Santos Inocentes.

22. En el Louvre, los ángeles complacientes ceden sus alas a la Victoria de Samotracia.

23. Cree el ángel en su inocencia que hay hombres de la guarda.

24. Espera el ángel su resurrección en forma de papagayo.

25. El helicóptero es un propósito angelical del siglo XX.

26. Liban los ángeles en labios adolescentes.

27. Juegan los ángeles a la comba con la gracia del marabú.

28. A la hora de la siesta, succionan los ángeles los pechos a las madres lactantes.

29. En el cielo un ángel pastorea nubes aborregadas.

30. Tres ángeles orinando hacen una galaxia.

31. Al atardecer muere un canario, los ángeles lloran.

32. Tras la lluvia el ángel se hace una bufanda con el arco iris.

33. Los niños a la salida del colegio se intercambian los ángeles repetidos.

34. Los ángeles y los escoceses temen que el viento les levante la falda.

35. Cubre su desnudo el ángel con la aurora boreal.

36. Aunque el ángel se vista de seda, ángel se queda.

37. Con el ángel caído empieza la gravedad.

38. El ángel del ciego es tacto.

39. El ángel del suicida tiene forma de grito.

40. Mueren los ángeles en el espacio que media entre el pelotón y el ejecutado.

41. El ángel del sediento tiene palabras de polvo.

42. El ángel del ladrón roba sombras.

43. El ángel del solitario vive en otra casa.

44. El ángel de la envidia tiñe en el arco iris sus alas.

45. El ángel del amor oscuro tiene el pubis traspasado por un puñal.

46. Se adorna el ángel de la envidia con alas postizas.

47. Antes de expirar la víctima, en un rincón, su ángel yace traspasado.

48. Es el desterrado quien, con la flamígera, expulsa al ángel.

49. Los ángeles vacantes ofrecen sus servicios en los periódicos.

50. Llora el ángel del muerto su desolación, y como una joven viuda busca un nuevo hombre.

51. Si el ángel siente vértigo el paracaidista perece.

52. Nadie acepta los servicios del ángel del asesinado.

53. El ángel espera la hora del ángelus.

54. Cansados de salvar niños en los puentes mal hechos, los ángeles se sublevaron contra Dios y los ingenieros de caminos.

55. Para conocer a su ángel, vendió el alma al Diablo.

56. Los ángeles desean que la conversación decaiga para poder pasar.

57. Deformación congénita: Un ángel con cuerpo de pájaro y brazos de hombre.

58. Cupido cuando sea mayor será ángel.

59. Se llama angelical al híbrido de ángel y hombre.

60. Los querubines tienen alas donde a algunos niños les salen paperas.

61. Absorto en la desnudez de la pareja, el Angel del Paraíso dudó dos veces antes de blandir la flamígera.

62. Dice el coronel: «Cuidado con las pistolas, que las descarga el ángel».

63. El plumero es un escarnio para el ángel.

64. En los lechos de los adolescentes, los ángeles dejan la huella de sus labios.

65. Una trampa en el jardín para cazar ángeles.

66. Como las libélulas, los ángeles se acoplan en el cielo.

67. Los ángeles mellizos de los hermanos mellizos.

68. Los ángeles temerosos de la soledad se hacen custodios.

69. Hay un ángel afeminado guardián de las rosas inglesas y las porcelanas chinas.

70. La niña Louise Arden de Toulouse, la mañana del 8 de marzo de 1907, aseguró vehementemente que los labios de los ángeles saben a violetas.

71. Dirigiéndose a su ángel de la guarda, le preguntó: «¿Te molesta que fume?»

72. Los ojos de los ángeles lloran sauces.

73. De la unión de Leda y el cisne nace un ángel.

74. De la unión de Leda y Luzbel nació el cisne australiano, madre de todos los sofismas.

75. El ángel, en solidaridad con el hombre, abandona el Paraíso.

76. No desearás al ángel de tu prójimo.

Rafael Pérez Estrada

Fray Miguel de Alonsótegui, Axular y el vascuence*

I. De Lotario Segni a Miguel de Alonsótegui

La publicación en nuestros días, por primera vez, de un libro fechado en 1561 produce una impresión ambivalente. Por una parte grata, la complacencia por que, al cabo, el texto llegue a obtener la difusión a que aspiraba y que, sin duda, merece; mas por otra parte desazonadora, pues confirma, una vez más, el insuficiente crédito que la actividad cultural ha recibido en España y, en consecuencia, el tradicional menosprecio hacia las letras en los círculos gobernantes. Y esa doble impresión se acentúa ante el libro de esa fecha que motiva este comentario, el *Tratado humilde y nescesario en el qual se muestra la vida miserable y continuos trabajos que padece el hombre del día en que nasce al mundo hasta la ora de su muerte,* del fraile mercedario Miguel de Alonsótegui, Comendador del convento de Burceña, editado y rescatado del olvido por la Diputación de Vizcaya en 1970. Pues fray Miguel de Alonsótegui (¿1520/1585?) no era un desconocido en la literatura española; Juan Ramón de Iturriza (1741/1812), en su *Historia general de Vizcaya* (que también permaneció inédita hasta 1884), cita y utiliza una *Crónica de Vizcaya,* de notable interés a juzgar por las menciones de la misma, escrita por Alonsótegui en 1577, y que sigue no sólo inédita, sino extraviada y quizá perdida. Mas el *Tratado* ha tenido mejor fortuna, exhumado en el *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional* (Madrid 1965, vol. VIII, p. 61), consta ya impreso gracias al empeño de Carlos González Echegaray y a la escrupulosa transcripción del manuscrito verificada por el P. Pedro Ortúzar, quien además prologa la edición del texto.[1]

Pero el conocimiento de la prosa de Alonsótegui puede suscitar en el lector actual impresiones más personales que proceden del contenido de su obra. Se trata, como su explícito título declara, de un libro de ascética. Tanto el P. Ortúzar como Luisa López Grigera, autora de un breve «Estudio sobre el estilo y fuentes de la obra» adosado al

* *Parte de estas páginas en una primera versión se publicaron en la revista —ya desaparecida—* Estudios vizcaínos. *Con otros ensayos afines se incluirán en el libro* Euskariana. Gentes y temas del País Vasco *de próxima publicación.*

[1] *La existencia del manuscrito de Alonsótegui ya constaba, según afirma el P. Ortúzar en su prólogo al libro (p. XVI), en la* Bibliot. Scriptorum Ordinis B. Mariae de Mercede *del P. Hardá. Pero sospecho que sea la aparición del manuscrito en el mencionado* Inventario *lo que habrá suscitado esa averiguación. ¿Se dice algo en esa* Biblioteca *de la* Crónica de Vizcaya?

De la Historia *de Iturriza existe una cuarta edición, que mejora sensiblemente a las precedentes, realizada por Angel Rodríguez Herrero, y publicada en la colección «Fuentes para la historia de Vizcaya» (Bilbao 1967) del editor Arturo Diéguez, que tantas otras buenas obras lleva efectuadas en la bibliografía vizcaína.*

final del libro, acusan el «pesimismo» del autor. Pero ello delata principalmente el contraste entre dos sensibilidades y la desorientación del lector contemporáneo al confrontarse con una literatura consonante a una jerarquía de valores que invierte la hoy habitual. López Grigera llega a juzgar incluso «extemporánea» en la fecha del manuscrito la aparición del tema de la *miseria hominis* (p. 232), y le busca semejanza en los temas barrocos del «desengaño»: «en lo temático está nuestro autor situado a mitad de camino entre lo medieval y el siglo XVII, pero sucede que está más en el siglo XVII que sus coetáneos» (p. 239). En el mundo moderno es, ciertamente, el barroco la era en que hallamos esos acentos reiteradamente expresados, y como miembros todavía de ese mundo moderno —que, sin duda, concluye en nuestro siglo— tendemos a interpretar tales temas situándolos en esa resonancia relativamente próxima. Sin embargo, la congruencia entre Alonsótegui y la literatura ascética de su tiempo es tanta que en torno a la fecha de su *Tratado* (1561), se sitúan, entre otros, los libros tan clásicos como la *Guía de pecadores* de fray Luis de Granada (1556), o el *Tratado de la vanidad del mundo* de fray Diego de Estella (1565) y por su contenido, según veremos, la inspiración es más bien retrospectiva. Importa recordar que el tema de la *miseria hominis* ha tenido una —hasta ahora— última floración dentro de la cultura occidental en el «desengaño» barroco, pero la serie de situaciones precedentes es muy dilatada y conviene considerar su conjunto para caracterizar a sus testimonios singulares. Y no me refiero sólo a los maestros del género, como Gerardo Groot (1340/1384), Juan de Gerson (1363/1429) o Tomás de Kempis (1380/1471), en el otoño de la Edad Media, ni a sus siglos centrales, sino fuera y más allá de la tradición cristiana, a las distintas etapas del estoicismo, y aun a la supuesta permanente primavera helénica, pues en el siglo V con Anacreonte convive Teognis, y si bien la *askesis* significaba entonces el entrenamiento del gimnasta, la *amekhania* era también un concepto en uso y representa la índole precaria, menesterosa e insuficiente de la vida humana. Los estudios de Dodds *The Greeks an the Irrational* (1951) han divulgado la presencia en el pensamiento griego de una «cultura de la responsabilidad» cuya analogía con la conciencia cristiana del pecado parece sensible. Lo cierto es que el tema de la manquedad de la existencia humana reaparece por todas las esquinas de la historia. Pero el objeto de este comentario no es abordar tan compleja cuestión sino participar al lector cuál ha sido la «fuente» medieval de Alonsótegui.

La causa de mi hallazgo es del todo casual. En la costanilla de Claudio Moyano, al borde del Jardín Botánico madrileño, perdura una feria permanente del libro viejo. Y a pesar de su actual escasez, que ha forzado a los feriantes a promiscuar su mercancía con los colorines del libro nuevo, si se la frecuenta con alguna insistencia, todavía, pueden surgir piezas estimables. Así, hace algunos años, adquirí un grueso librito, encuadernado en badana, que albergaba los siguientes volúmenes: *De imitatione Christi,* que atribuye a Ioannis Gersonis; *De contemptu mundi, sive de miseria conditionis humanae,* por Innocentio Papa III authore (1161/1216), y *De perfecto mundi contemptu,* por D. Dionysii carthvsiani (1402/1471); los tres libros, de 256, 112 y 568 páginas respectivamente, pero todos impresos en Lugduni, apud Theobaldum Paganum, MDLXI. El tomo contiene además 28 páginas, sin lugar ni año de impresión, que reproducen la «Admonitio Beati Augustini Episcopi, de ebrietate cauenda» y, por último, los *Gemidos del corazón contrito y humillado...,* del R.P. Pedro Calatayud, en Valencia y año

MDCCXXXVI. Se trata pues de una compilación ascética que va desde sus orígenes cristianos en un Padre de la Iglesia (354/430) hasta el jesuita Calatayud (1689-1773) en quien el género se degrada en esa oratoria vanamente retórica de la que, precisamente, su coetáneo y compañero de religión, el P. Isla (1703/1781) se burlaría en su famoso *Fray Gerundio de Campazas* (1758).

Mas el texto que importa a nuestro caso es el atribuido a Inocencio III. Al parecer, fue escrito por Lotario Segni antes de acceder al papado en 1198; él mismo y su sobrino Ugolino (1170/1241), Gregorio IX desde 1227, protegieron al Poverello (1182/1226). En esta edición lleva una dedicatoria firmada en 1534 por Ioannes Cochleus (Dobneck, 1479/1552), el rival de Lutero, y dirigida a Cutberto Tonstalle (Tunstall, 1475/1559), el prelado inglés que aprobó el divorcio de Enrique VIII con Catalina de Aragón y que tuvo reiterada relación con la Corona española. En ella, Cochleus pondera el mérito del libro y justifica el desprecio del mundo con el dicho de Sócrates: «Quale fuit antiquum Socratis dictum: Hoc vnum scio, quod nescio». Pues bien, el tratado de Segni es el modelo al que con fidelidad se atiene nuestro fray Miguel de Alonsótegui.

La reciente edición del *Tratado* del Comendador de Burceña me llevó a conocerlo y su lectura, por la razón a que luego aludiré, a prolongar el trato con el tema mediante otros ejemplos de la literatura ascética española; y al cabo, también a las páginas del grueso librito del XVI. Las analogías entre los tratados de Segni y de Alonsótegui son tan manifiestas que la filiación se hace enseguida patente. De antemano, cabía la sospecha de que el libro de Alonsótegui seguía un modelo antiguo, al apreciar que sus citas se reducen a pasajes bíblicos, patrística y autores clásicos griegos o latinos, y nada posterior. Las coincidencias incluyen los siguientes extremos: ambos tratados están divididos en tres partes: los XXI capítulos de la primera en Alonsótegui consisten en paráfrasis, o traducción, con supresiones y anexiones, y en su mismo orden, de los temas de los XXIX de la de Segni; y lo propio ocurre en las segunda y tercera con los capítulos XIV y VI, y XLIII y XVII respectivamente, algunos capítulos de Segni se han omitido y otros son del todo nuevos; pero en ocasiones Alonsótegui extrae las citas y comentarios de un capítulo de Segni para situarlas en distinto lugar de otro suyo (buena parte de las citas de filósofos gentiles son novedad de Alonsótegui). De suerte que sería menester un cortejo minucioso, que no he verificado en su detalle, para precisar la cuantía de lo aportado originalmente por Alonsótegui. Pero con lo advertido basta para probar cuál fue el modelo que sigue Alonsótegui y el que éste, por tanto, se inspira fielmente en el fondo medieval del último cuarto del siglo XII.

Sin embargo, y aunque las páginas que ofrecen estricto paralelismo parecen abarcar parte considerable del *Tratado*, sería un error estimar que este atenimiento a un modelo disminuye el mérito de nuestro mercedario vizcaíno. La aspiración a la originalidad es un carácter moderno, exacerbado desde el romanticismo, pero ajeno a las pretensiones de la ascética cristiana. Lo que en ella pretende decirse es, precisamente, lo que ya está dicho por quien tiene máxima autoridad para consagrarlo, y lo que importa es reiterarlo, si bien, de tal modo que ello resulte persuasivo y eficaz en los nuevos lectores a quienes el texto se dirige. Y me parece que, dentro de la visión cristiana del mundo, las páginas de Alonsótegui ofrecen toda la fuerza de convicción y expresividad deseables.

Ello presta a su *Tratado* un doble valor, por una parte, su efectividad como predicación religiosa, y por otra sus calidades en la literatura española.

En este último aspecto, y a pesar de que la segunda mitad del siglo XVI es un momentos de superior calidad en la prosa española, el texto de Alonsótegui contiene, a mi juicio, notables aciertos. Aduciré tres muestras, entre las muchas que podrían citarse: se refiere a las mujeres que llama «rijosas y airadas», y escribe: «... y luego se ve la lujuria y desvergüenza de éstas en el poco sosiego de los ojos, en el poco reposo de sus pies, el poco moderamiento de su mirar, en el mecer de los ojos, en el mirar a todas partes, en querer que sean vistas, en el erguir sus cuellos, alzar sus párpados y niñetas de sus ojos» (p. 131); o cuando trata de los «ambiciosos» los caracteriza así: «...son semejantes a los pavos, que dan una vuelta y pavonada con su cola pareciéndoles bien sus plumas. No hay cosa que el amigo de honras y dignidades no haga por ser visto y acatado por plazas, calles, entre gentes, dando consigo unas pavonadas por ver quien le mira, quien se le humilla, llevando un cuerpo erguido, el cuello levantado, los ojos graves, el hablar fingido, los labios cerrados, la voz demudada» (p. 143); y así a los «soberbios»: «Es hombre inútil, anda con un gesto torcido, escarnece con los ojos, piensa de sus pies, habla con su dedo, y con un corazón aleve [está] pensando en calumnias y engaños» (p. 151).[2] No necesito decir que nada de esto procede del original de Segni, sino que parecen fruto de la fina sensibilidad con que nuestro fraile observaba a sus contemporáneos transitar por rúas y estrados, y del primor de su buena pluma; aunque, probablemente, también resuenen en sus descripciones algunos modelos literarios inveterados. Por ejemplo, en la referencia de la página 131 quizá resuene la descripción de Isaías (I, 16), a la que en la Biblia de Alba (1422) Rabi Mose Arragel de Guadalfajara —su traductor— agrega este comentario: «Quando passauan çerca de los mançebos, pian entrel pie y el chapin almisque molido e otras cosas muy odoriferas, e dauan vn tan grande golpe con el pie, que saltauan los odiferos polvos e resçendia toda la calle, que avnque los moços buenos ser quisieran, tales ençendimientos como estos no los dexauan de bien vsar».

Pero aparte las formas está el contenido. Respecto a su eficacia como admonición para mover al «desprecio del mundo» hoy es difícil pronunciarse, pues los halagos y las comodidades de la civilización técnica de nuestros días son tan superiores a los de siglos precedentes que no sé bien qué podría hacer falta para debilitarlos. Pero en otra perspectiva, afín pero distinta, sí me atrevo a creer que el contenido ofrece hoy un valor indudable. Y en una doble vertiente, sumamente compleja, que no haré sino apuntar.

Por una parte, ocurre que la gran novedad de la filosofía actual consiste —aparte llamativas y pasajeras modas— en el descubrimiento de las invariantes estructuras de la propia vida humana. Aunque parezca extraño, el hombre ha investigado primero cuanto le rodea antes de percatarse de sí mismo. La primera y notable sabiduría lograda lo fue acerca de lo más distante, el curso de los astros y estrellas; la astronomía caldea, en el borde de la prehistoria, realizó observaciones definitivas. La visión antropológica que estudia al hombre como una parte de la naturaleza, ciertamente, es ya consabida

[2] *Voz demudada, es decir, cambiada, disfrazada. Y, airada, con el alcance que hoy conserva la expresión «vida airada». Modernizo la ortografía.*

y, por ejemplo, la filosofía estoica o la Ilustración se concentraron en ella. Pero el análisis de lo que la realidad «vida humana» tiene de específico y propio es resultado del nuevo nivel que configura a la cultura de nuestro siglo, y la ha llevado a enfocar por primera vez con suficiente ajuste a esa entidad histórica que es la vida humana, pero cuya plasticidad la hacía inaprensible. Pues bien, la literatura ascética, se sitúa por su propia conveniencia en esa perspectiva, la de las operaciones que la vida humana puede llevar a cabo consigo misma, la del *uso* que el hombre hace de su vida y conforme a los modos que exclusivamente la atañen y caracterizan. Con este alcance la literatura ascética, y la prosa de Alonsótegui, albergan mucha reflexión cargada de experiencia y perspicacia que puede contribuir a esa nueva ciencia que estudia la índole de la vida misma. Los ejemplos citados sólo describen la sobrehaz de la existencia pero también ésta revela, al buen observador, los principios que por dentro la animan.

Mas por otra parte, una segunda cuestión presta actualidad a esta literatura del *contemptu mundi.* Me refiero a lo que significa en cuanto exaltación de la autonomía del individuo respecto de las estimaciones establecidas y, por tanto, la posibilidad de enfrentarse a las reglas socialmente vigentes: es decir, en cuanto potencia la libertad de la persona. La seducción, la absorción más bien, que la sociedad actual ejerce sobre las inclinaciones individuales, hace de nuestro tiempo la ocasión en que, a despecho de algunas contrarias apariencias, la conducta humana es menos libre y está más condicionada a inscribirse en las pautas impersonalmente impuestas de forma anónima y colectiva. Si no yerro, y éste fue el tema que me llevó a repasar esa literatura del «desprecio del mundo», su frecuentación brinda un insólito ejercicio de excitación a obedecer al fondo íntimo de cada cual. Ese fondo que Ortega, hablando del caso de Pío Baroja, llamaba el «fondo insobornable», mas el cual y de modo creciente se ve hoy sobornado por la socialización forzosa del hombre contemporáneo.[3] La ascética, pues, como escuela de libertad, el «desasimiento» como práctica liberadora, me parecen dos rasgos de virtual actualidad en el *Tratado* de Alonsótegui.

Pero no quisiera confundir al lector. Junto a esos atractivos, la prosa ascética de Alonsótegui ofrece rasgos que dificultan su contacto al hombre de nuestro tiempo. El P. Ortúzar señala «la crudeza con que aquellos escritores trataban las cosas, por eso no nos debe de extrañar cuando hace alguna descripción harto peregrina». No creo que este factor sea considerable pues en los últimos decenios, y tras una larga era en la que el pudor e incluso la gazmoñería ha dominado en las letras —lo que ha hecho más sensible el contraste del cambio sobrevenido— se vuelve a llamar a las cosas por su nombre, según se ha hecho —cierto que con menos torpe cinismo— en pasadas centurias. Pero un factor de distanciamiento sí pudiera derivarse de las figuraciones fantásticas, es decir, de las imaginaciones a que Alonsótegui apela para ejemplificar sus dichos. Una diferencia profunda, aunque rara vez subrayada, entre las generaciones de tiempos distintos, es el contenido de los sueños, y nuestro fray Miguel acude, con alguna frecuencia,

[3] *En* El Espectador, *vol I, «Ideas sobre Pío Baroja». Entendámonos, por supuesto que los hombres somos seres sociales hasta en las más recónditas entretelas, conformados por la sociedad y por la historia, pero cada individuo obra desde un centro personal que, para ser valioso en la sociedad no puede ser invadido por ésta, pues con ello se anulan su diferencia y su posible fertilidad.*

a esa materia de la experiencia y precisamente por lo que tenía entonces de más penoso y aun de terrorífico. El *Tratado* culmina con la visión del fin del mundo y del Juicio Final; y del sueño, escribe, «no es otra cosa sino imagen y semejanza de la muerte», y adelanto de las postrimerías. Y en el mismo lugar (el cap. 19.° que trata «Del temor y espantos que dan al hombre mísero los sueños nocturnos», que excede mucho al correspondiente de Segni «De terrore somniorum»), abunda en que «al mísero e infelice hombre... las noches que le son dadas para su reposo, quietud de su persona, alivio de su trabajo, esas pasa con sueños temerosos, con visiones horribles, con fantasmas inauditas, ilusiones malignas y sueños horrendos».

Mejor que circunloquios aproximativos serían las imágenes entonces usualmente dibujadas lo que puede avecinarnos a esas figuraciones. La reciente edición facsimilar del *Beato* de Gerona, por ejemplo, nos facilita el repasar un testimonio expresivo. Las hidras multicéfalas, los híbridos parcialmente antropomorfos, los cuerpos despeñados, con que se ilustra el comentario al Apocalipsis nos pueden acercar a las figuraciones que poblaban los sueños medievales del Comendador de Burceña, y que hoy, presumo, no inquietan a las actuales generaciones condicionadas por muy otras imágenes.[4]

Y sin embargo... En el notable estudio de Mireille Mentré, *La miniatura en León y Castilla en la Alta Edad Media* (León 1976), que trata especialmente de las ilustraciones de los Beatos, se destaca cómo aquellos artistas, rompiendo con la visión que con ingenuidad excesiva llamamos natural, lograban representar las imágenes visionarias que corresponden a la fantasía del texto (p. 121) y, a la vez, anticipaban lo logrado en la pintura del siglo XX. Al cabo de centurias en que se había estimado a esa iconografía como «grosera», «extraña» o «monstruosa» (p. 43), y especialmente tras la exhibición celebrada en Madrid y en 1924 por la Sociedad de Amigos del Arte, críticos avisados como Angel Sánchez Rivero, en su comentario a las ilustraciones de los códices *(Revista de Occidente,* julio, 1924), descubrían las calidades estéticas de aquellos primitivos y su insospechada consonancia con la pintura contemporánea.

En definitiva, con el *Tratado* de Alonsótegui, como con cualquier lectura de pasadas centurias, para que la comunicación sea efectiva es indispensable se cumpla una doble condición, la de esforzarnos por emigrar imaginariamente a sus fechas y la de que su alcance se incorpore a nuestras actuales preocupaciones. No espero que a la literatura ascética le aguarde una actualización pareja a la obtenida por los pinceles del Maestro del «Libro de los Testamentos» o a la de la monja Ende, autora de las imágenes del *Beato* gerundense, pero ¿quién sabe?

[4] Codex Gerundensis. *Edilan. Madrid 1975. El códice se ha reproducido en el milenario de su fecha.*

II. Las fuentes del *Guero* de Axular[5]

Sabido es que el tema de las fuentes del *Guero*, el libro reputado como la obra maestra del vascuence y, a la vez, el primero —en Burdeos y en 1643— impreso en esta lengua (pues la peregrina miscelánea del Rabelais vasco, Bernardum Dechepare, de 1545, y los que le siguen hasta la citada fecha son obra menor) suscitó las interrogantes de Schuchardt y alguna pesquisa. En el folleto «Una fuente del *Guero*» (Saint Jean de Luz 1912), Julio de Urquijo se creyó obligado, casi a su pesar, a publicar su descubrimiento, y reprodujo a doble columna unos fragmentos del *Guero* y otros de la *Guía de pecadores* y del *Memorial de la vida cristiana* de Fray Luis de Granada, en los que la «imitación» parece patente; y sin duda así es. Pero valiéndome de la primera y reciente versión castellana —edición bilingüe— del *Guero* realizada por Fray Luis de Villasante (Barcelona 1964), puedo señalar otras coincidencias.

El largo fragmento cotejado por Urquijo (pp. 12 y 13 de su folleto y capítulo LVIII del libro) trata de los que están sin remisión en el infierno y se centra en la invocación a Abraham por parte de un condenado. Pues bien, la misma invocación consta en el tratado de Segni (libro III, capítulo III) y en el de Alonsótegui (p. 175), quienes, por cierto, no dejan igualmente de precisar que la invocación procede, a su vez, de un pasaje de San Lucas (Evangelio, 16, 23). Pero es más, el pasaje es dos veces mencionado por Segni (capítulo citado y capítulo VI) e igualmente dos veces por Axular (pp. 739 y 755). Y sin más que hojear las páginas contiguas, saltan a la vista nuevas coincidencias: en la alusión a un texto de Isaías (capítulo III y p. 751 respectivamente); otra al propio Isaías en Alonsótegui y Axular (pp. 184 y 757) con análogo comentario; y aun otra del Salmo (84, 15) en Segni (capítulo XI), Alonsótegui (p. 181) y Axular (p. 749) también con análogo comentario. Y, a seguido, en los tres, una misma cita del Apocalipsis.

Sin embargo, y según en la recensión al libro de Alonsótegui dejo arriba expresado, semejantes coincidencias eran de antemano previsibles, y probablemente otras muchas, dado el común género literario. Se trata de libros de ascética cristiana y la carencia de originalidad temática hay que darla por descontada pero ello sin mengua alguna de los valores del texto. El argumento fundamental es por fuerza siempre el mismo: el menosprecio de este mundo y la sobreestimación de la futura vida eterna. Y es también obligado, una vez establecida la tradición en el género, que las autoridades se reiteren, y aun los razonamientos de cada autor han de resultar parejos. El acierto del escritor, el valor de cada libro, al estar dedicado a un diverso público circunstancialmente determinado, residirá en la eficacia de su exposición y trama, y en la fuerza persuasiva que logre con esos idénticos principios en el ánimo de sus distintos lectores. Y para conseguir ese objetivo, lo que se precisa es que el autor repiense personalmente, en su hora y para

[5] *Debo confesar que mi trato con el* Guero *es menos azaroso que el de los otros textos ascéticos editados por Theobaldum Paganum. Don Pedro Sainz Rodríguez, director de la colección «Espirituales españoles», en la que el* Guero *se ha reimpreso, ha tenido la gentileza de regalármelo. Y, asimismo, señalarme la existencia de otro texto en que resuena la obra de obra de Segni, el* Libro de miseria de homne, *del siglo XIV, editada por Miguel Artigas. Y el dato de que el manuscrito de Alonsótegui está puntualmente reseñado en la* Bibliografía mercedaria *del P. Gumersindo Placer, tomo I, pág. 29, publicada en 1968.*

su círculo, a esos tópicos inveterados, y que lo haga de tal suerte que los ofrezca como vivaces y convincentes a sus coetáneos. Si además de lograr esa adecuación tiene buena pluma, sus méritos pueden ser además sobresalientes en la literatura, aparte de en la ascética, aunque en ningún caso por su originalidad temática. Cabe presumir que si se procesasen en un ordenador todos los libros de ascética cristiana, y se cuantificasen las coincidencias y analogías éstas serían abundantísimas. Pese a ello, Miguel de Alonsótegui y Pedro de Axular seguirían siendo, en su provincia idiomática, buenos ingenios y notables escritores pues, en efecto, para sí mismos y para su previsible clientela, revivieron con acierto el tema y lo supieron exponer con las formas expresivas y sugerentes que podían atraer a sus particulares lectores.

Con las coincidencias referidas no creo hacer, como temía Urquijo, una labor que se pueda juzgar «demoledora». Su «decepción» revela cierto provincianismo. No sólo porque lo señalado es sólo una pista cuyos alcances habría que comprobar pacientemente en su detalle, sino porque el prurito de originalidad no es tampoco la tónica de nuestros días. Reconocer las fuentes de un autor, aparte sus méritos incuestionables, parecerá hoy, más bien, contribuir a su desmitificación, es decir, a una mejor comprensión de su obra.

III. Vascuence y espontaneidad

Don Julio de Urquijo comunicó a R. M. de Azcue su sospecha de la falta de originalidad del *Guero,* y cuenta que obtuvo esta respuesta: Si así fuese «lejos de disminuir mi admiración por Axular, aumentaría, porque necesitó, a mi juicio, mayor dominio de la lengua para traducirlo, que para escribirlo espontáneamente» (p. 6). La cuestión apuntada es sumamente compleja pero de viva actualidad, por ello me arriesgo a decir algo sobre el tema.

La traducción castellana del fragmento del *Guero* que reproduce Urquijo, en sus páginas antes citadas, es de Campión y de muy penosa lectura, presumo que por escrúpulo de literalidad. La de Villasante, por el contrario, se deja leer —en una primera impresión, a través de unas cuantas páginas— como un texto —bien escrito— de nuestros días. Yo hubiera preferido que la peculiaridad del vascuence original se hiciera perceptible y que la prosa de la versión castellana recordase un tanto a la del tiempo de su original para, de esa suerte, llevarnos a nosotros hacia Axular. Pero reconozco que este modo de crítica, el cotejar un resultado ajeno con una intención propia mas a él extraña, es el frecuente modo de ser inoportuno. Pues es obvio que lo que Villasante se propone y efectúa es, por el contrario, actualizar el *Guero,* traerlo al presente. Así, el vascuence del original, que responde al dialecto labortano, se ha refundido conforme a la reciente ortografía unificada que la Academia de la Lengua Vasca quisiera establecer en todo el territorio vascongado para —según afirma Villasante— «que el libro resulte más asequible y digerible para el lector vasco actual» (p. 31). Y presumo que en su traducción ha predominado el mismo propósito. Medido con este criterio el resultado parece excelente.

Pero volvamos a lo que Azcue dice. Temo que afirmar que se requiere mayor dominio en una lengua para verter a ella ciertos pensamientos ajenos que para pensarlos espontáneamente, delata excesiva abstracción. La posibilidad de pensar en una lengua ciertos pensamientos sólo es real cuando, de hecho, han sido en ella pensados. Por la potísima razón de que una lengua no es un teórico principio sino un pragmático resultado. Es la acción inventiva del singular hombre creador la que con sus efectivas realizaciones produce las sólo posteriores posibilidades accesibles luego a los demás. Como afirmaba en 1921 Ramón Menéndez Pidal, en la Sociedad de Estudios Vascos bilbaína, «Un idioma no es, fundamentalmente, como tantas veces se dijo, la expresión del genio, índole o alma del pueblo que lo habla [sino] un reflejo del desarrollo intelectual del pueblo que lo habla». *(En torno a la lengua vasca.* Buenos Aires 1962, p. 14).

Temo que el complejo de frustración que el euscaldún suele experimentar ante la exigüidad de sus frutos literarios, puede perturbar esta cuestión que es de la mayor importancia para el futuro de nuestro pueblo. Para modificar a la realidad, sin alterarla negativamente, es indispensable partir de aceptarla como es. Ahora bien, ¿cómo ha sido el vascuence? Al comienzo de su libro, Axular escribe un prólogo «Al lector» dedicado precisamente a resaltar la diversidad de los vascongados todos en leyes, costumbres, modos de hablar y —lo que a menos afecta— de escribir y por tanto de leer (sabido es que el *Guero,* ahora por primera vez vertido al español ya lo ha sido al dialecto guipuzcoano y al vizcaíno). Y concluye que si en vascuence hay menos libros que en otras lenguas «los euscaldunes son los que tienen la culpa, y no el vascuence». Lo cual me parece evidente pero es, a la vez, algo injusto. Pues ocurre que el vascuence no ha sido un idioma oficial, de una administración o un Estado, y aun ni siquiera *una* lengua sino varios dialectos afines pero sin *koiné,* sin vigente instancia común. Por ello su vida histórica ha transcurrido recluida en una comunicación sólo dialectal, y reducida a un ámbito doméstico, de vida íntima y relación poco más que privada. Y además, en buena parte de los euscaldunes no como una lengua a la que se agrega luego otra de mayor radio, sino como modo único de verbalizar su clausurada experiencia del mundo. Las gentes de Euscalerría, erdeldunes y euscaldunes, han realizado en la historia bastantes hazañas y de muy variado porte pero el hecho es que con y en el vascuence han hecho muy poco. Al cabo de cientos de años, una creación literaria como el *Guero,* al decir de los expertos, no se ha repetido.

Pero —y ésta es la actualidad de la cuestión— esa singular historia concluye. Por la presión de la envolvente dinámica social de la vida española, el aislamiento y el ruralismo, con cuanto comportan de benéfico y de nocivo, han llegado a su término y el destino del País, en lo que cabe, se va a reiniciar de nuevo. Unamuno significó una actitud ante el problema concreto de la lengua: aceptar la extinción del vascuence, relegarlo al museo y la etnografía, pedir unos dignos funerales y hacer su propia obra en castellano, es decir, en el español de todos los hispanófonos. Hay que reconocer que su decisión estuvo personalmente justificada y que, sobre todo, no podía hacer otra cosa. ¿Acaso tenía interlocutores —dato para él decisivo— para la enorme obra suya de la que se sentía capaz, entre los euscaldunes? Pero, ciertamente, cabe la resolución opuesta, el intento de hacer converger a los dialectos en un solo idioma que pueda llegar a ser un vehículo de cultura a nivel de los tiempos actuales, por dificilísima que sea la em-

presa. Refiriéndome precisamente al tema y al ejemplo de Unamuno aludí, en otra ocasión, al ejemplo de Israel con el hebreo, que «obliga a reconocer que lo imprevisible a veces ocurre, y que decisiones irrazonables, a veces, renuevan el curso de la historia» *(La tentación política.* Madrid 1970, p. 168). Lo cierto es que la violenta persecución del vascuence durante largos años ha provocado una contraria onda expansiva. Y, por estas fechas, el propósito en marcha no es el proteger al vascuence sino el de expandirlo, aunque ello sea sobremanera mucho más arduo que en el caso del hebreo, pues no se trata de revivir una lengua muerta sino de, en buena parte, formarla de nueva planta. Y presumo que los objetivos actualizadores de Villasante hay que vincularlos a ese proyecto. Las atinadas censuras que el propio Villasante dirige en su *Historia de la literatura vasca* (Bilbao 1961) a los aranistas y a otros excesos de un arbitrismo formalista, acreditan su cooperación en la arriesgada aventura.

Me parece indudable que, en el momento actual, para evitar que el vascuence se convierta en una lengua muerta, algún ambicioso proyecto es tan imperioso como inaplazable. En definitiva, su logro dependerá del azar, es decir, de que algunos euscaldunes tengan cosas que decir y se empeñen en hacerlo a través de esa lengua, ensanchándola y enriqueciéndola pero porque habitan y piensan desde dentro de ella —lo que Unamuno consideraba ya imposible—, tarea de recreación que en otras lenguas ha sido siempre labor de poetas y pensadores (la breve pero admirable obra de Lizardi —*Biotz-Begietan,* Bilbao 1932— y la de Orixe —*Barne-Muinetan,* Zarauz 1934—, ambas en edición bilingüe, son ya un testimonio valioso). ¿Por qué no esperar que así ocurra?

Pero a la vez, para la sociedad vasconavarra, los riesgos son probables y previsibles. En la crítica trayectoria política que se inicia, el vascuence no debe convertirse en un factor más de discordia, que como el *chibolete* bíblico separe a los «hispaldunes» de los euscaldunes (sabido es que si bien los primeros son en el conjunto gran mayoría ocurre lo inverso en ciertos lugares), pues son ambos no menos vascos unos que otros: el «hecho vasco» —que es, ciertamente, un dato considerable en la historia de España— les pertenece en proindiviso; y la identidad vasca que, a mi juicio, es también un hecho —aunque todavía no conceptuado— no depende del vascuence (en el ensayo «La unidad del País Vasco», reimpreso en mi antes citado libro, abordo la cuestión). Además, en los pasados decenios se han afincado en el País Vasco numerosos emigrantes de otras regiones españolas. Por tanto, el bilingüismo se tiene que establecer mediante un mutuo respeto y, a mi juicio, sólo en el grado y medida en que la población euscalduna de una comarca lo solicite. Pienso que esta fórmula restrictiva, partir del *hecho* lingüístico, sería, en el momento actual, paradójicamente, un estímulo en la propagación del vascuence, un factor operativo para la clarificación de voluntades, y que, sobre todo, eliminaría la tentación de adelantarse y legislar en vacío, quiero decir, de suponer una irreal abstracción —el uso generalizado del vascuence (¿de los dialectos?, ¿del «común» académico?)— como antes se impuso, por opuestas razones igualmente «políticas», la otra utopía, es decir, el suponer su inexistencia. En suma, lo que pretendo subrayar es el hecho de que la lengua de un pueblo es una realidad demasiado importante para que la decidan los lingüistas o imprudentes políticos que carecen de perspectiva histórica. Y que su nivel radical, pese a lo dicho por Azcue, es, precisamente, el de la *espontaneidad.* Es pues necesario que los gramáticos, los educadores y maestros que animan

el proyecto tengan, además del ardor necesario para su difícil tarea, la conciencia de que operan con el más delicado e inflamable de los elementos que configuran la vida colectiva de un pueblo: el de su lengua de relación consigo mismo.

El ejemplo sideral que Goethe propone: caminar «sin prisa y sin pausa, / como la estrella», es demasiado infrecuente en las empresas humanas, mas por ello mismo merece intentarse su cumplimiento. No se trata de fabricar un *volapük* o un esperanto, en académicas tertulias, sino de lograr que el viejo rescoldo se avive, que germine de nuevo la raíz, y que lo haga del único modo fecundo en que ello puede lograrse: *espontáneamente*. Todos los educadores sabemos que la espontaneidad —lo más valioso por ser lo más fecundo— puede favorecerse y aun provocarse, si se tiene el exquisito cuidado de practicar la «no imposición». Que se respete de una vez —por primera vez— lo que el pueblo quiera. Para ello es indispensable que se le dé la ocasión de, sin imposición y libremente, decirlo por sí mismo.[6]

Paulino Garagorri

[6] *Sobre la actualidad e inactualidad de los juicios de Unamuno sobre el tema véase el ensayo «El vasco Unamuno» incluido en mi libro* Introducción a Miguel de Unamuno (El desnacer y la feliz incertidumbre), *Madrid 1986; pp. 123 y ss.*

Borges y la filosofía

1. Borges se define a sí mismo como «un argentino perdido en la metafísica». La frase es irónica porque él mismo va a mostrar en su obra que la metafísica es el extravío, y explora las posibilidades literarias que ese extravío le ofrece: «¿qué otra cosa son, pueden ser, Parménides, Platón, Juan Escoto Erígena, Alberto Magno, Spinoza, Leibniz, Kant, Francis Bradley, sino los mayores maestros del género fantástico?» Borges recoge la herencia de la Escuela de Viena, según la cual la metafísica es una rama de la literatura fantástica. «En rigor —dice Sábato— creo que todo lo ve Borges bajo especie metafísica: ha hecho la ontología del truco y la teología del crimen orillero; las hipóstasis de su realidad suelen ser una Biblioteca, un Laberinto, una Lotería, un Sueño, una Novela policial; la Historia y la Geografía son meras degradaciones espacio-temporales de algún *topos-uranós,* de alguna Eternidad regida por algún Gran Bibliotecario.»

Max Black ha puesto de relieve los caracteres comunes al uso de metáforas en la literatura y al de modelos en las ciencias. Frente a los enfoques «comparativo» y «sustitutivo», propios de la retórica tradicional, propone el que denomina «enfoque interactivo»: «una metáfora memorable tiene fuerza para poner en relación cognoscitiva y emocional dos dominios separados, al emplear un lenguaje directamente apropiado a uno de ellos como lente para contemplar el otro: las implicaciones, sugerencias y valores sustentantes entrelazados con el uso literal de la expresión metafórica nos permiten ver un tema viejo de forma nueva; y no cabe predecir anticipadamente ni parafrasear subsiguientemente en prosa los significados más amplios que así resultan, como tampoco las relaciones de tal modo creadas entre reinos inicialmente dispares. Podemos hacer comentarios *sobre* la metáfora, pero ella misma, ni necesita explicación o paráfrasis, ni invita a ellas: el pensamiento metafórico es un modo peculiar de lograr una penetración intelectual que no ha de interpretarse como un sustituto ornamental del pensamiento llano». En la investigación científica los modelos realizan una función parecida. Propone Max Black el nombre de *arquetipo* para configurar «un repertorio sistemático de ideas por medio del cual un pensador dado describe, por extensión analógica, cierto dominio al que tales ideas no son aplicables directa y literalmente». Sobre reflexiones parecidas Umberto Eco ha elaborado el concepto de «metáfora epistemológica». Max Black adjudica a la metáfora interactiva los caracteres de *autonomía* y de *ficciones heurísticas.*

Una amplia metaforización del arquetipo latente es la que Borges realiza: el complejo de obsesiones que le fatigan —que se identifican con los grandes problemas de la metafísica, y que encuentran en las obras de los filósofos su vehículo autorizado— es traspuesto al mundo de lo imaginario por medio de una operación constructiva, que fundamenta su condición de productos artísticos. Dicha operación conduce a un resul-

tado, no de mera sustitución del arquetipo, sino a una nueva visión del mismo. Las construcciones de Borges no son una filosofía más que añadir a la historia de esas «venerables perplejidades», sino que, como productos artísticos, someten al arquetipo a una nueva óptica, ponen de manifiesto el carácter maravilloso o fantástico de esas mitologías de la razón, al tiempo que desmienten su pretendido carácter de réplica del mundo: se añaden al mundo y en él hacen sentir su peso. En su orbe peculiar las construcciones filosóficas se transmutan en metáforas que dejan intactos los conceptos, pero muestran la reacción de una sensibilidad peculiar ante ellos. (Alazraki.)

2. Esta operación de metaforización constituye todo un programa enunciado por el mismo Borges. En efecto, a propósito de las posibilidades literarias que el idealismo ofrece, dice: «Admitamos lo que todos los idealistas admiten: el carácter alucinatorio del mundo. Hagamos lo que ningún idealista ha hecho: busquemos idealidades que confirmen ese carácter». Ahora bien; ¿cuáles son los temas mayores de la filosofía que Borges explora en su búsqueda literaria? Enumeremos los fundamentales: los arquetipos —en su versión pura: Platón y el neoplatonismo, o en su versión degradada, la gnosis—; la mente de Dios, tal como quisieron usurparla los racionalistas, Spinoza y Leibniz, o en la versión averroísta del entendimiento universal y único; el idealismo, tanto en la versión de Schopenhauer y de Berkeley, como en la de Hume referida al espacio, que Borges querrá ampliar al tiempo; la crítica humeana a los conceptos de causa, sustancia, espacio e identidad personal; las doctrinas del Pórtico de Zenón, en su especial versión senequista, y algunos otros conexos con éstos, como el azar y la necesidad, la predestinación y el libre albedrío, los indiscernibles leibnizianos, etc.

3. El problema filosófico central de la obra de Borges es el de la unidad y la multiplicidad. Por eso se siente atraído por los sistemas que intentaron encerrar en una síntesis coherente la explicación del mundo como unidad, en especial el racionalismo, el estoicismo y el neoplatonismo, sin olvidar sus degeneraciones, como el gnosticismo. Esta propensión da por descartados, desde el principio, los sistemas pluralistas: Marx y Epicuro no aparecerán en su obra como posibilidades literarias. Un mundo constituído por infinitas cosas, lo mismo que un tiempo infinito, le producen vértigo y horror. Ahora bien; los sistemas monistas se desmenuzan en otra serie de problemas particulares: el tiempo y la eternidad, el movimiento y el reposo, la persona y sus actos, la memoria y el olvido, etc. Borges va a perseguir la búsqueda conceptual de la unidad: cómo lo múltiple se reduce a la unidad, el tiempo a la eternidad, el movimiento al reposo, la corriente de los actos al yo. Empresa condenada al fracaso por un doble motivo: por nuestra propia incapacidad cognoscitiva y porque entra de por medio ese «concepto que es el corruptor y desatinador de los otros. No hablo del Mal, cuyo limitado imperio es la Etica; hablo del infinito».

Su mentor histórico favorito para la revelación de nuestra capacidad cognoscitiva es Hume. El fue quien sometió a crítica radical nuestra capacidad para captar la unidad bajo el concepto de sustancia, y, por ello, denunció nuestra arrogancia en el uso de sustantivos; él fue quien declaró hallarse perdido en el laberinto de la identidad (es curioso que Hume mismo utilice en el *Apéndice* de su *Tratado de la naturaleza humana* esta metáfora, tan querida de Borges); él fue uno de los que defendieron la idealidad del espacio (Borges le reprochará no haber extendido el mismo análisis al tiempo);

él fue, en fin, quien redujo el concepto de causa al de conexión constante. (Aparte de otros muchos lugares en que el gran escocés es aludido o utilizado, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* representa, en buena medida, un homenaje a su obra.)

El concepto que descabala toda construcción racional es el de *infinito:* «sospecho que la palabra infinito fue alguna vez una insípida equivalencia de inacabado; ahora es una de las perfecciones de Dios en la teología y un discutidero en la metafísica y un énfasis popularizado en las letras y una finísima concepción renovada en las matemáticas —Russell explica la adición y la multiplicación y potenciación de los números cardinales infinitos y el porqué de sus dinastías casi terribles— y una verdadera intuición al mirar al cielo». El concepto de infinito merece de parte de Borges los siguientes calificativos: corruptor, desatinador, es una «palabra (y después concepto) de zozobra que hemos engendrado con temeridad y que una vez consentida en un pensamiento, estalla y lo mata». Ahora bien, el concepto de infinito opera en una doble dirección: lo infinitamente divisible y la infinitud actual. Por ello Borges explorará ambas, haciendo la historia de la paradoja de Zenón, por un lado, y mostrando por otro el terror que causaría un mundo compuesto por una infinitud de seres actualmente existentes (Pascal), o escudriñando el vértigo intelectual que produce la historia de una las más venerables metáforas aplicada a Dios (la esfera infinita, cuyo centro está en cualquier parte y su radio en ninguna). El *regressus in infinitum* ha servido históricamente tanto para afirmar, como para negar y dudar. La historia de la filosofía se identifica con la utilización de dicho principio. Por eso se pregunta: «¿Es un legítimo instrumento de indagación o apenas una mala costumbre?», y generalizando: «¿Es aventurado pensar que una coordinación de palabras (otra cosa no son las filosofías) pueda parecerse mucho al universo?».

Pero aún hay más: el concepto de infinito disuelve la realidad del espacio y del tiempo, vuelve sospechoso el lenguaje, volatiliza la identidad personal. En *La esfera de Pascal* nos dice: «... y los hombres se sintieron perdidos en el tiempo y en el espacio. En el tiempo, porque si el pasado y el futuro son infinitos, no habrá realmente un cuándo; en el espacio, porque si todo ser equidista de lo infinito y de lo infinitesimal, tampoco habrá un dónde. Nadie está en algún día, en algún lugar; nadie sabe el tamaño de su cara». En *Pascal* dice: «... su libro no proyecta la imagen de una doctrina o de un procedimiento dialéctico, sino de un poeta perdido en el tiempo y el espacio. En el tiempo, porque si el futuro y el pasado son infinitos, no habrá realmente un cuándo; en el espacio, porque si todo ser equidista de lo infinito y de lo infinitesimal, tampoco habrá un dónde». Este tipo de razonamiento le servirá para achacar a Hume el no extender la idealidad del espacio a la del tiempo.

El infinito disuelve nuestra concepción unitaria del mundo, porque concebirlo como uno no le es dado a nuestro entendimiento sino bajo la forma de infinitos seres actualmente existentes. Pero un mundo así, que el mismo Leibniz rechazaba, le causa horror, como a Averroes: «El temor de lo crasamente infinito, del mero espacio, de la mera materia, tocó por un instante a Averroes. Miró el simétrico jardín; se supo envejecido, inútil, irreal». La infinitud aniquila la particularidad.

Hume había disuelto la identidad personal al reducir el yo a un haz o corriente de percepciones que sólo artificialmente son unificadas por una designación gramatical.

4. El idealismo aparece en Borges como el refugio lógico en el que nos precipita la

acción corruptora del infinito. En *La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga* nos dice: «La paradoja de Zenón de Elea es atentatoria no solamente a la realidad del espacio, sino a la más vulnerable y fina del tiempo. Agrego que la existencia en un cuerpo físico, la permanencia inmóvil, la fluencia de una tarde en la vida, se alarman de aventura por ella. Esa descomposición es mediante la sola palabra infinito... Mi opinión, después de las calificadísimas que he presentado, corre el doble riesgo de parecer impertinente y trivial. La formularé, sin embargo: Zenón es incontestable, salvo que confesemos la idealidad del espacio y del tiempo. Aceptemos el idealismo, aceptemos el crecimiento concreto de lo percibido, y eludiremos la pululación de abismos de esa paradoja. ¿Tocar a nuestro concepto del universo por ese pedacito de tiniebla griega?, interrogará el lector». Por eso sólo en la filosofía de Schopenhauer reconoce algún rasgo del universo: «Según esa doctrina, el mundo es una fábrica de la voluntad». *El mundo es mi representación,* así comienza el pensador alemán su gran obra *El mundo como voluntad y como representación.* Idealidad del espacio y del tiempo, pérdida de la identidad personal, extravío: temas mayores del idealismo que desencadenan la imaginería de Borges —tigres, laberintos, espejos y espadas— que en lo imaginario reduplican, enfrentan o amortiguan las aporías de la razón.

El infinito aniquila la identidad personal, pero también la disuelve el idealismo: si el mundo no es sino mi representación, tampoco yo existo... Si el entendimiento es universal, como quería Averroes, yo soy todos los demás, o, como dice Borges, «un hombre es todos y cualquiera». «Nunca sabré quién soy»; «esa cosa que somos, numerosa y una». En *La sombra de la espada* John Vincent Moon dice: «Lo que hace un solo hombre es como si lo hicieran todos los hombres... Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres». Reitera el dicho de Schopenhauer, según el cual «en el instante del coito, un hombre es todos los hombres». La lectura de Schopenhauer será uno de los dones que el cielo le ha concedido. Por otra parte, Berkeley: ¿no resulta sintomático que el nombre del general, en cuya quinta se esconde John Vincent Moon, sea precisamente Berkeley? El relato *El Inmortal* puede pasar por arquetípico entre los que desarrollan la idea de la no identidad personal: un hombre puede ser muchos hombres, haber encarnado muchos destinos. Según Schopenhauer, a la voluntad ciega le interesa la especie, no el individuo. En Averroes —otro racionalista-idealista *avant la lettre*— la pertenencia a un entendimiento común vuelve irreal nuestra existencia: «todos los niños querían ser el almuédano», «infinitas cosas hay en la tierra, cualquiera puede equipararse a cualquiera», «la divinidad sólo conoce las leyes generales del universo, lo concerniente a las especies, no al individuo», «un famoso poeta es menos inventor que descubridor», «... dijo que en los antiguos y en el Qurám estaba cifrada toda la poesía y condenó por analfabeta y vana la ambición de innovar». Con todo ello tiene que ver su teoría de la autoría literaria: en un libro están todos los libros, cada autor crea a sus precursores, todos los libros parecen haber sido escritos por un autor único, etc.

5. Se ha dicho que la filosofía de Borges es una filosofía escéptica. Ciertamente que se identifica con un escepticismo moderado, como aquél en que acaba Hume: el que es consciente de las limitaciones de la razón humana, de las trampas del lenguaje, y que se satisface con la seguridad que dan la creencia y la probabilidad. Borges va a ter-

minar acogiéndose, más bien, a la seguridad que da el orden moral, en la tradición senequista, spinoziana, kantiana. Pero antes habrá de apurar la hiel que sobre su existencia personal destilan las antinomias con que se ve enfrentado y que, como resultado de la reacción de una sensibilidad, configuran una filosofía trágica. En efecto: la pérdida del yo podría significar la conquista panteística del ser a través de la identificación con todos los hombres y con el universo, pero «Nuestro destino es trágico porque somos irreparablemente individuos coartados por el tiempo y por el espacio; nada, por consiguiente hay más lisonjero que una fe que elimina las circunstancias y declara que todo hombre es todos los hombres, y que no hay nadie que no sea el universo» (Prólogo a Emerson, Clásicos Jackson, vol XXXVI, p. XIII).

Si en algunos relatos el autor permite al protagonista identificarse con la mente infinita y abarcar el universo (como en *El Aleph, La escritura del dios, Funes el memorioso, El Zahir),* el presunto logro aparece siempre frustrado de una u otra manera. De ellos puede decirse lo que el autor comenta de una obra de Herbert Quain: «todo es ligeramente horrible, todo se posterga o se frustra».

Se ha notado que el oxímoron es la expresión literaria de la paradoja, o, al menos, una de sus formas; pero la paradoja, a su vez, es la expresión de la condición trágica del hombre... No es casual que Borges frecuente a Pascal, cuya posición esencial, según Lucien Goldmann, reside en el hecho de que ninguna afirmación teórica o moral referente al mundo o a la vida en el mundo tenga cabida en los *Pensamientos* sin que se adjudiquen a un mismo sujeto dos atributos contradictorios. De este modo, lo trágico en Pascal expresa «el choque entre un mundo en el que no se puede vivir sin elegir, y el hombre, cuya grandeza consiste precisamente en la exigencia de tocar y colmar los dos extremos contrarios y en la imposibilidad de elegir» *(Recherches dialectiques,* Gallimard, París, 1959, p. 157).

¿Qué son, por otra parte, nuestras vanidosas fabricaciones sino la forma que toman nuestros deseos? Una descripción semejante a *El Aleph* —quizás más bella literariamente— nos la ofrece *Mateo, XXV, 30.* Pero aquí añade una variante idealista que suscribirían Cassirer, Russell, Bradley y otros: nuestras conclusiones filosóficas y científicas no reflejan tanto la estructura del mundo como la de nuestra mente. En este relato, el mapa del universo que el escritor traza, no es sino la síntesis de su propio arte: «Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su propia cara».

Idealidad del espacio y del tiempo, pérdida de la identidad personal, extravío: temas mayores del pensamiento barroco que desencadenan la imaginería de Borges —hecha de tigres, laberintos, espejos y espadas— como recurso de superación en lo imaginario de las aporías de la razón. Comprimirá el espacio en un punto, diluirá el tiempo en el instante, salvará la eternidad por la supervivencia en un sujeto único: todas estas operaciones de la razón no pasarán de ser «consuelos aparentes y desesperaciones secretas».

La obra de Borges —tanto los ensayos como los cuentos que los reduplican en lo imaginario o las poesías que los condensan— aparece como una estructura de «tema con variaciones»; así, el tema de la legalidad del mundo *—ratio, logos—* es el Dios de la tradición cristiana, el de Spinoza, la mente infinita de Leibniz, la hipótesis de Laplace, la máquina de calcular de Lulio, la biblia de los cabalistas, la clave alquímica, el idioma analítico de John Wilkins... Simultáneamente aparecen los contratemas —el caos— y, como una deformación picassiana de los clásicos, acumula las degeneraciones a que la razón se ha visto sometida por el *pondus* ineluctable de la irracionalidad o el desorden: herejías, infamias, dioses borrachos. No sabemos si existe un *logos;* si existe, no podemos conocerlo, y menos aún, expresarlo. El único mundo es el que nosotros hemos construído, el mundo de la cultura: «La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede disuadirnos de planear esquemas humanos»... El único modo de eludir el escepticismo, consistiría en asumir el idealismo, pero «el mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges».

Si frente al caos el autor ofrece a veces la visión de un mundo regido por la divinidad, lo hace para, por contraposición, ahondar la fisura que separa a los hombres de Dios, y, al mismo tiempo, enaltecer al planeta Tlön, planeado por los hombres y destinado a ser descifrado por ellos: «Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas —traduzco: a leyes inhumanas— que no acabamos nunca de percibir».

El símbolo del jaguar —variante del tigre que la lectura de Blake le sugiriera— encarna con precisión la dualidad trágica, pues «reúne lo decorativo y lo despiadado». Nuestras empresas fáusticas están condenadas al fracaso, y este reconocimiento se tiñe a veces de ironía: «el propósito de abolir el tiempo ya ocurrió en el pasado, y —paradójicamente— es una de las pruebas de que el pasado no se puede abolir. El pasado es indestructible, tarde o temprano vuelven todas las cosas, y una de las cosas que vuelven es el propósito de abolir el pasado»; «... notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa sea el universo. Cabría ir más lejos; cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador que tiene esa ambiciosa palabra».

6. A medida que los años pasan el pensamiento de Borges se va tiñendo de tintes estoicos: «Nada esperes en el laberinto de causas y efectos». «El proceso del tiempo es una trama de efectos y de causas, de suerte que pedir cualquier merced, por ínfima que sea, es pedir que se rompa un eslabón de esa trama de hierro, es pedir que ya se haya roto. Nadie merece tal milagro.» Someterse a la razón y practicar la virtud —los dos lemas que definen el estoicismo de Séneca— a quien Borges quiere contar entre sus antepasados— reaparecen nítidamente en la obra final de Borges: «Desconocemos los designios del universo, pero sabemos que razonar con lucidez y obrar con justicia es ayudar a nuestros designios, que no nos serán revelados». Tal como dice a propósito de la obra de Shaw, la suya «deja un sabor de liberación. El sabor de las doctrinas del Pórtico y el sabor de las sagas».

7. Borges explora las empresas históricas —filosóficas, teológicas, heréticas, cabalísticas— que han pretendido explicar el universo. Una vez mostrada literariamente la

inanidad de tales empresas Borges adopta una actitud escéptica en lo intelectual y trágica en lo existencial, para acabar adoptando el programa mínimo del estoicismo: someterse al *logos* y practicar la virtud.

Sería el momento de recoger los procedimientos propiamente literarios a través de los que este proceso toma cuerpo, así como los símbolos privilegiados de los distintos momentos, laberintos, tigres, espejos, a través de los cuales el infinito lleva a cabo su labor corruptora por complicación, réplica, enumeración o multiplicación; el gran símbolo del pájaro —el simurg, el ruiseñor de Keats— que es todos los pájaros y en el que el idealismo encarna toda su inanidad; el jaguar, símbolo de la esencia trágica del mundo, por reunir en sí lo decorativo y lo despiadado; el héroe, la espada, la gesta, encarnaciones de la virtud contra las que el tiempo no tiene poder. Pero, si, según creemos, éste es el esqueleto del pensamiento filosófico de Borges, no hay que olvidar que otros muchos temas de la historia de la filosofía y de la cultura en general aparecen vinculados y explorados literariamente junto con éstos... Repasarlos aquí sería empresa excesiva... Un ejemplo lo constituye el principio de los indiscernibles de Leibniz: «aplicar el principio leibniziano de los indiscernibles a los problemas de la individualidad y del tiempo» reconoce el mismo Borges que ha sido una de sus tareas. La lista de sus obras que tratan el tema son «Inscripción en cualquier sepulcro» y «El truco», poemas de *Fervor de Buenos Aires;* «La nadería de la personalidad» y «La encrucijada de Berkeley», ensayos de *Inquisiciones;* «El truco» y «Sentirse en muerte» de *El idioma de los argentinos,* recogido en *Nueva refutación del tiempo,* y como artículo en *Otras Inquisiciones.* También en «El jardín de senderos que se bifurcan» y en «Manuscrito encontrado en un libro de Joseph Conrad» aparece utilizado como la *parábola de las monedas de cobre* en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius.*

Queremos destacar que hay en Borges una secuencia tanto lógica como cronológica en su manera de entender y vivir la filosofía. Explora primeramente las posibilidades que le ofrece el racionalismo, creando relatos en los que de alguna manera se cumpla la usurpación de la mente de Dios; para ello toma de Spinoza, de Leibniz, de Averroes o de Juan Escoto Erígena los elementos panteístas que mejor le vienen al caso: la noción lógica de sujeto en Leibniz: en él están contenidos todos los predicados (así en *La casa de Asterión);* la noción spinozista de sustancia (por ejemplo, en la *La escritura del dios);* el intelecto común averroísta. Prolijo resultaría enumerar todos los poemas, relatos o ensayos en que estos elementos racionalistas y panteístas están materializados. La empresa resulta vana, y los relatos muestran con sus procedimientos específicos —degradaciones, enumeraciones, frustraciones, etc.— su inanidad.

El fracaso provoca una actitud escéptica, y Hume resulta la figura señera, como el gran avisador, el introductor de la sospecha con su crítica del principio de causalidad, del de sustancia, del uso de los sustantivos, de la identidad personal, del concepto de espacio... *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* es, a nuestro parecer, el relato que recoge los temas mayores de la filosofía humeana.

El *pondus* de la realidad —caótica, infame, despiadada— desbarata todas las vanidosas fabricaciones de la mente, dejando una única salida: la que ofrece el idealismo. En torno a la idea del mundo como producto mental podrían alinearse una serie de

relatos, ensayos y poemas. Nuevamente la realidad se impone: el hombre es un ser trágico, que arrastra su escindida condición entre los mundos que le es dado construir, fabular o imaginar y su propia realidad y la del mundo: el mundo y Borges, desgraciadamente, son reales.

Sólo el mundo de la ética —como en los estoicos, como en Bayle, como en Kant— es el reducto inexpugnable frente a la duda, a la acción corrosiva del infinito, y a cubierto de los espejismos idealizantes. Los temas mayores de su reflexión, en su etapa final, serán, como él mismo dice, la vejez y la ética.

Se muestra buen conocedor de la historia de la filosofía cuando se lanza a una clasificación de los pensadores; todos ellos se pueden alinear en dos grandes bloques: los realistas y los nominalistas o, lo que es lo mismo, los racionalistas y los empiristas.

8. Las aportaciones a la filosofía de este «argentino extraviado en la metafísica» hubieran podido ser: la negación del tiempo, al llevar a su límite lógico las previas negaciones de la materia y del yo— por obra de Berkeley y Hume, respectivamente, apoyándose en el leibnizeano principio de los indiscernibles—; la afirmación de que el espacio es un episodio del tiempo, y la propuesta de que el idealismo constituye la única manera de eludir los abismos en que nos precipita el concepto de infinito. Hubieran podido ser, pero esas elucubraciones no son sino «desesperaciones aparentes y consuelos secretos». El propósito de Borges no es el de añadir un nombre a la lista de ilustres solitarios. Se ha tomado la distancia suficiente para ver la totalidad de la cultura como un extraño planeta —Tlön— que es el nuestro, y en el que aquella ya hace peso y lo ha transformado. En él, la filosofía aparece como un elemento tan fantástico como las artes, y el estatuto de especificidad que sus cultivadores de oficio le atribuyen queda diluído en el planeta que la imaginación homogeneiza. Así mirados, el panteísmo de Spinoza o el de Whitman no difieren por el grado de convicción —que es nula—: interesan por lo que tienen de maravilloso.

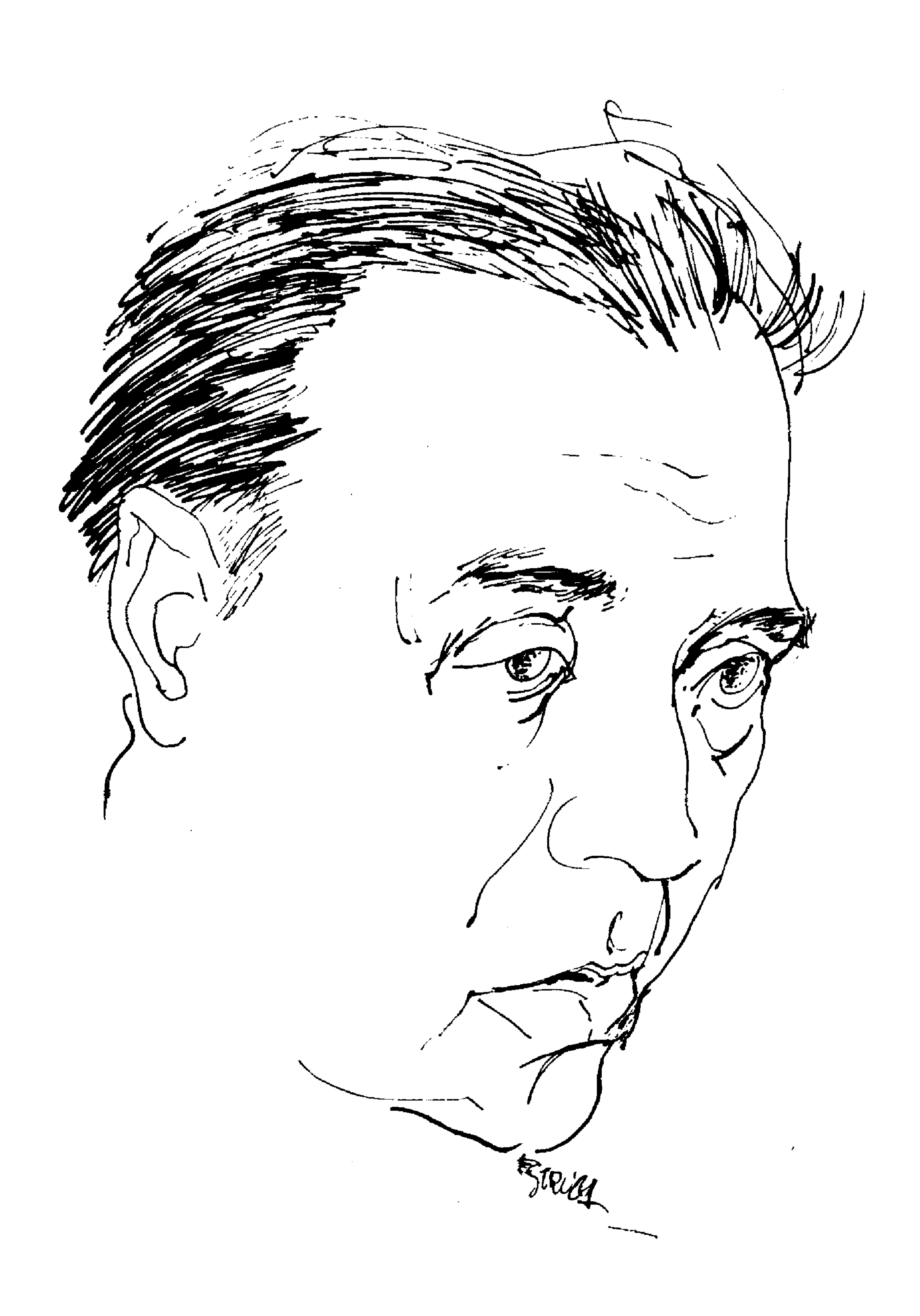
Fascinado por la «estética de la inteligencia» que manifiestan las filosofías racionalistas, no olvida los restos, los intersticios, las fisuras de la razón por las que se desangran. El talante de Borges es trágico, pero la conciliación de los extremos de la tragedia no es dialéctica —la «astucia de la razón» no aminoraría nuestras penas— sino sublimatoria: la cultura, si no disuelve la tragedia, la hace, al menos, soportable.

9. El final, como en otros esforzados pensadores, es estoico: «Desconocemos los secretos del universo, pero sabemos que razonar con lucidez y obrar con justicia es ayudar a esos designios...» Vista a la distancia de Tlön, la filosofía no es distinta de una novela, «juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades». La historia de la filosofía deja de ser un campo de Agramante para convertirse en un teatro en el que un autor único ejecuta variaciones sobre un tema también único. De este modo, la paradoja de Aquiles y la tortuga es el argumento del tercer hombre de Aristóteles, el escepticismo de Sexto Empírico, la vía de la causalidad de Tomás de Aquino, el idealismo de Bradley: «Quizás la historia universal no sea sino la modulación de unas cuantas metáforas».

«Las invenciones de la filosofía no son menos fantásticas que las del arte.» Por otra parte, «todas las artes propenden a la música, el arte en que la forma es el fondo»... Pero, hay más: «*La música* (escribe Schopenhauer) *es una tan inmediata objetivación*

de la voluntad como el universo. Es postular que la música no precisa del mundo». En Tlön la metafísica se salva por su acercamiento al arte, y propende, como éste, a la música. Las mitologías de la razón —como los mitos de Lévi-Strauss, que se confiesa músico frustrado— son sinfonías conceptuales, pero Carnap, con olímpica serenidad, les niega incluso esa limosna.

Manuel Benavides



NOTAS



El castellano en los Estados Unidos*

Hace unos meses la Universidad de Miami y la Compañía American Express me invitaron a pronunciar unas palabras en este acto. Acepté sin vacilar y, añado, con gratitud y con alegría. Apenas si necesito explicar las razones: la institución del concurso literario *Letras de Oro* merece el reconocimiento no sólo de la gente de nuestra lengua sino de todos aquellos que aman a nuestra literatura. Premiar obras escritas en español por residentes en los Estados Unidos es un acto de liberalidad inteligente: por una parte, estimula la creación literaria y, por otra, fomenta la cultura de nuestras comunidades. Además, es un acto de sabiduría política, en los dos sentidos de la palabra: el de asunto público, relativo a la sociedad en su conjunto, y el de cortesía y urbanidad en las relaciones humanas. Los premios *Letras de Oro* son el reconocimiento de una realidad cada día más poderosa y compleja: la existencia de veinte millones de personas de habla española que viven en los Estados Unidos. Esta considerable realidad geográfica es, asimismo, una realidad histórica y espiritual: esos veinte millones viven, trabajan, aman, piensan, rezan, cantan, sufren, bailan, sueñan y mueren en español. Hablar una lengua es participar en una cultura: vivir dentro, con o contra, pero siempre *en* ella.

Los idiomas de América son un tema no sólo lingüístico sino histórico. La geografía de las lenguas que se hablan en nuestro continente se funde con nuestra prehistoria y nuestra historia, con nuestro presente y nuestro porvenir. Una suerte de simetría rige su distribución en las dos mitades de América: en la del Sur predominan el español y el portugués; en la del Norte, el inglés y el español. No olvido las lenguas indígenas, sobrevivientes del cataclismo que fue la expansión europea en el Nuevo Mundo; tampoco las zonas en que se habla francés u otros idiomas; sin embargo, las lenguas mayoritarias son las que acabo de mencionar: el inglés, el español y el portugués. Los tres proceden de Europa, de modo que la mayoría de los americanos tenemos una relación peculiar con el idioma que hablamos: es nuestro pero también es de otros pueblos. El inglés de Whitman es el de Blake, el español de Darío es el de Quevedo. Nuestra tradición es de esta tierra y de ultramar, de aquí y de allá: es un puente que une distintos espacios y tiempos.

La gran división lingüística entre el Sur y el Norte se desdobla en otra que es histórica y cultural. En el Sur los dos idiomas principales descienden del latín y, dentro de la familia de las lenguas romances, están unidas por una relación que me atrevo a llamar fraternal: las dos nacieron en la península ibérica y desde hace cerca de un milenio han compartido las mismas vicisitudes históricas. En cambio, en el Norte la dualidad se re-

Octavio Paz. México, 1957. (Foto de Jesse Fernández)

* *Disertación de Octavio Paz en la entrega de premios del concurso «Letras de Oro» el 22 de enero de 1987.*

suelve en oposición: el inglés y el español no sólo proceden de diferentes familias lingüísticas sino que han sido, en el curso de la historia moderna, la expresión de dos versiones divergentes de la civilización europea. Varias veces me he ocupado de este tema y no volveré ahora sobre él; baste con recordar que el español se identifica con una visión del tiempo y del mundo radicalmente distinta a la de la moderna cultura angloamericana. Las raíces morales e intelectuales de esta última están en la Reforma Protestante del siglo XVI; en ese mismo período, pero en dirección opuesta, España y Portugal fundan en América dos imperios católicos. Unos y otros, angloamericanos e hispanoamericanos, somos hijos del siglo XVI y de las dos visiones del mundo que dividieron en esa época a la conciencia y a la historia europeas.

Las divisiones y oposiciones que he mencionado se transforman en otra dualidad aún más notable, pues se despliega en el interior de una nación: el inglés y el español conviven en los Estados Unidos. Cierto, la minoría más numerosa no es la hispánica sino la negra, pero esta última habla el inglés como lengua materna. Así, desde el punto de vista lingüístico, la minoría más importante es la de habla española. Al gran número debe añadirse la extraordinaria cohesión cultural, familiar y religiosa. Esta cohesión explica la persistencia y la vitalidad de la lengua española en los Estados Unidos. Es la lengua que se habla en el seno de la familia, es decir, es la lengua de una sociedad dentro de la sociedad. La lengua de la familia es el vehículo de la relación más profunda y de una comunidad: la relación con ella misma. A esta característica que es a un tiempo histórica y religiosa, se enlaza otra en apariencia contraria: la diversidad étnica. Los millones de individuos que pertenecen a la comunidad hispánica son indios, blancos, negros, mulatos y mestizos. La variedad racial se multiplica en la diversidad de orígenes: mexicanos, cubanos, puertorriqueños, salvadoreños, argentinos, españoles, chilenos, peruanos, nicaragüenses, hondureños, etc. Pluralidad y diversidad pero asimismo cohesión: todos hablan en español. Los regionalismos y los modismos, por más numerosos que sean, no quebrantan la unidad de nuestra lengua. Más bien, la enriquecen.

El resultado de todas estas circunstancias, sobre las que, por desgracia, no puedo extenderme, ha sido un hecho único y absolutamente nuevo en la historia de los Estados Unidos: el bilingüismo predominante en algunos Estados y varias ciudades de la Unión Norteamericana. No necesito subrayar el significado de este hecho: las lenguas son visiones del mundo, modos de vivir y convivir con nosotros mismos y con los otros. No es muy aventurado decir que la historia de los Estados Unidos, en el siglo XXI, estará marcada por la coexistencia de las dos visiones del hombre y del mundo que son la lengua inglesa y la española.

La realidad lingüística tiene una dimensión geográfica y otra histórica; asimismo, tiene una dimensión literaria. El tema de las relaciones de la literatura de nuestra lengua con los Estados Unidos apenas si ha sido explorado. Un capítulo es el de las reacciones que han experimentado nuestros escritores ante la inmensa y variada realidad norteamericana. En un extremo, la admiración que sintieron Sarmiento y Borges: el primero encontró un modelo en la democracia de los Estados Unidos, al segundo lo fascinaron sus poetas y sus novelistas. En el otro extremo, Vasconcelos y Neruda: el mexicano sintió la aversión de un discípulo de Plotino y un hijo de Roma ante el pragmatismo y

el utilitarismo angloamericano, mientras que en el chileno la pasión política alcanzó una suerte de incandescencia que colindaba con la ferocidad religiosa. Una laguna: los escritores españoles han reflexionado poco acerca de los Estados Unidos y su cultura. En la vasta literatura de este tema echo de menos algún ensayo de Unamuno o alguna meditación de Ortega y Gasset. En cambio, en el dominio de la poesía los españoles han dejado un testimonio notable: *Poeta en Nueva York.* Escritos a la sombra de Whitman, una sombra desgarrada por los relámpagos del surrealismo, estos poemas son poderosas detonaciones, explosivas imágenes de una ciudad más soñada que vista. Nos dicen más del poeta García Lorca que de Nueva York.

La primera obra hispanoamericana escrita en los Estados Unidos, es una novela de autor anónimo, *Jicotencatl.* Fue publicada en Filadelfia, en 1826. No posee gran mérito literario pero, como subraya Luis Leal, que la ha estudiado con penetración, es el origen de un género muy frecuentado por nuestros escritores: la novela histórica de tema indígena, o, como en este caso, indoespañol. En *Jicotencatl* no aparece la realidad norteamericana: medio siglo después, es una presencia constante en los ensayos y artículos de José Martí. La vida, la historia, la cultura y la política de los Estados Unidos preocuparon al gran cubano y sobre ellas escribió reflexiones muy hondas, algunas proféticas. Debemos a Martí la primera aparición en nuestra lengua —y en muchas otras, como el francés y el italiano— de un nombre que sería central en la historia de la poesía del siglo XX: Walt Whitman. Después de Martí, el poeta de Manhattan ha tenido una larga descendencia hispanoamericana. Su caso es análogo al de Poe: la influencia de ambos ha sido, simultáneamente, fecunda y deplorable. Los dos poetas comparten el temible poder de provocar reacciones opuestas: Whitman, el entusiasmo y el parloteo; Poe, el sentido del misterio y el tintirintín. Darío, Santos Chocano, García Lorca, Borges y Neruda han sido, alternativamente, los herederos, las víctimas y los rivales de Whitman, como Silva, Nervo, Jiménez, Tablada y tantos otros —a veces a través de los poetas franceses— lo fueron de Poe.

La seducción frente a las obras de los poetas y novelistas norteamericanos es la mitad de la historia; la otra mitad es la atracción por ciertas figuras de la mitología bárbara de los Estados Unidos, malhechores y aventureros fuera de la ley. Un ejemplo es la colección de anécdotas —sorprendentes, atroces o sórdidas— recogidas por Borges en su *Historia universal de la infamia.* No es una historia ni es universal pero en ese libro la infamia alcanza una doble y perversa dignidad: una, la literaria: la invención poética; otra, la metafísica: el mal ubicuo. Borges publicó muchos de estos relatos, antes de recogerlos en un libro, en la revista *Sur;* si no me equivoco, entre ellos figuraba uno, después desechado, acerca del famoso Joaquín Murrieta. Un verdadero mito: héroe, bandido, ángel vengador, la imagen de Joaquín Murrieta es la encarnación de la justicia popular, ambigua constelación de crueldades, buenos sentimientos, lealtades, crímenes atroces y fatalismo. El bandido vengador apareció en California hacia 1850, esparció el terror durante unos pocos años y murió de muerte violenta en 1853.[1] Desde

[1] Si realmente era de Joaquín Murrieta la cabeza presentada por el capitán Harry Love y su banda de «rangers», para cobrar los cinco mil dólares de recompensa ofrecidos por la legislatura de California por la entrega, vivo o muerto, del bandido. La cabeza fue exhibida en varios «museos» de California.

entonces su fantasma no ha cesado de visitar la imaginación de novelistas, historiadores, poetas y dramaturgos.

El ciclo de Joaquín Murrieta comienza un año después de su muerte con una biografía novelada: *Life and Adventures of Joaquín Murieta, the Celebrated California Bandit* (San Francisco, 1854). El autor, aventurero y periodista, se llamaba Pájaro Amarillo, por otro nombre John Rolling Ridge. Era hijo de un cacique cheroquí y de una blanca. Al libro de Ridge siguieron otros. Al principio, Joaquín fue un mexicano de Sonora y como tal figura en el primer relato en español de sus aventuras: *Vida y muerte del más célebre bandido sonorense, Joaquín Murrieta* (México, 1908). El autor fue mi abuelo, Ireneo Paz. Al pasar del inglés al español, Joaquín ganó una *ere* en su apellido: Murrieta. El personaje estaba destinado a tener, como tantos héroes, un origen incierto. En 1926, en San Antonio, Texas, Ignacio Herrera publicó una nueva versión: *Joaquín Murrieta, el bandido chileno de California.* Transfiguración final: en 1967, en Santiago de Chile, Pablo Neruda publica su poema dramático: *Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta, bandido chileno.* El sonorense volvió a perder una *ere,* pero ganó otra patria y, con ella, la celebridad poética.

En la primera mitad de este siglo, entre 1900 y 1950, aparecieron muchos libros escritos en los Estados Unidos por autores de nuestra lengua. La lista es impresionante, por el número y por la calidad. Me limitaré, no hay tiempo para más, a recordar únicamente a dos. El primero son las *Memorias* de José Vasconcelos, escritas en el destierro. Memorias de un hombre extraordinario, este libro es también extraordinario. Lo es por más de un motivo: por su prosa encendida, por el dramatismo del relato, por la variedad de los caracteres, por la vivacidad de los paisajes, por la poesía de algunas evocaciones, por la pintura, en fin, de la pasión amorosa y de su hermana enemiga: la egolatría. Es un libro animado por el entusiasmo, sentido sagrado, y por la cólera. Un libro que todavía no tiene fuera de México, los lectores que merece. El fondo del relato de Vasconcelos es la oposición entre los dos grandes protagonistas históricos de este continente: la visión angloamericana y la hispanoamericana. La segunda obra es un largo poema; no es un diálogo entre civilizaciones ni entre personas: es un monólogo. El poeta interroga a su pasado; al interrogarse a sí mismo, interroga al lenguaje, protagonista central de cada obra poética. El poema se llama *Espacio* y fue escrito por Juan Ramón Jiménez al final de su vida, aquí en Florida, precisamente en este distrito: Coral Gables. Sería vano intentar resumir, en tres líneas, qué es lo que *dice Espacio.* Además, en sus palabras está *todo* lo que dice un poema. La palabra es tiempo, como el hombre mismo; a veces, el tiempo se detiene y entonces nos parece que tiene la plenitud del espacio que no cambia. Plenitud momentánea: el espacio también es movimiento, también es cambio. Por la poesía entreabrimos las puertas del espacio y del tiempo, fusión mágica del movimiento y la quietud. Oigamos a Juan Ramón: «El Sur, el sur, aquellas noches, aquellas nubes de aquellas noches de conjunción cercana de planetas... las garzas blancas habladoras en noches de excursiones altas. En noches de excursiones altas he oído por aquí hablar a las estrellas... Hablaban, yo lo oí, como nosotros. Esto era en las marismas de la Florida llana, la tierra del espacio con la hora del tiempo».

He hablado de la literatura de lengua española *en* y *ante* los Estados Unidos. No he hablado de la literatura hispana *de* los Estados Unidos. Es una literatura que perte-

nece, sobre todo, al porvenir. Es y será la expresión de esa gran realidad histórica a que aludí al comenzar: la comunidad hispana. Las tres colectividades que la componen, así como los grupos menores, apenas empiezan a decir su palabra. Sin embargo, el concurso *Letras de Oro* es un aviso de su vitalidad: no es difícil advertir que una nueva rama de nuestra literatura está naciendo en estas tierras. Tampoco es difícil prever que esta nueva literatura vivirá en perpetuo diálogo con la literatura angloamericana. Su tema, declarado o secreto, será la realidad de este país y la más extraña realidad de hablar español en la tierra de Melville y de Henry James, de Faulkner y de Eliot. Si los hispanos hablan y son oídos, la cultura de este país será más rica y más viva. La misión histórica y espiritual de la minoría hispana en la democracia norteamericana consiste en expresar la *visión otra* del mundo y del hombre que representan nuestra cultura y nuestra lengua. Los Estados Unidos se han ido transformando, no sin tropiezos, durante los últimos treinta años, en una democracia multirracial, la primera en la historia. La acción de la comunidad hispánica puede ser el comienzo de otra gran mutación histórica: la coexistencia de una pluralidad de culturas dentro de una sociedad democrática. Sería el alba de la verdadera civilización universal.

Octavio Paz

El *Bach* de Piero Buscaroli

I

El musicólogo italiano Piero Buscaroli, catedrático del Conservatorio de Bolonia, conocido en España como periodista serio y documentado, nos envía ahora, como atento obsequio del Editor Mondadori, una monumental monografía sobre Johann Sebastian Bach.[1] La obra se publicó al final del año 1985, con ocasión del centenario de Bach y enriquece una colección musical que el propio Buscaroli dirige, como complemento plenario de su original colaboración musical en el diario *Il Giornale*.[2]

El simple examen primero del libro impresiona por su aparato informativo exhausti-

[1] *Piero Buscaroli,* Bach, *Colección Musica e Storia, Arnoldo Mondadori Editor, Milán, 1985, 1.182 pp.*
[2] *Conviene señalar los ensayos de gran interés que Buscaroli ha dedicado últimamente a Anton Bruckner.*

vo y por su rigor formal. Ha sido éste el camino empleado por el autor para ofrecernos una imagen completa de Bach, culminando así una inagotable serie de estudios de interpretación de la obra de Bach, que se iniciaron hace casi cien años con las penetrantes páginas de Dilthey sobre la Ilustración alemana y se centran en una inmensa literatura biográfica y una serie de estudios sobre la obra del compositor, que ahora Buscaroli vuelve a someter a un completo y renovado análisis crítico. Buscaroli llegó a la idea de perfilar una nueva imagen de Bach, al preparar la edición italiana del libro de Geiringer sobre Bach y al estudiar el Archivo y los Bach-Dokumente, de Leipzig.

Tras la guerra de los Treinta Años, época que tanto atrae a un músico como Paul Hindemith y a un dramaturgo como Brecht, que devastó completamente a Alemania, nace en Turingia la sólida raza de los Bach, que culminará en la fuerte corporeidad y la genial encarnación de la música con Johann Sebastian. Buscaroli analiza el ambiente de la familia Bach y los primeros pasos de su principal representante, con verdadero y frenético «pathos» investigador. Este ardor en la investigación anima toda la obra de Buscaroli que acabamos de leer de un respiro pese a su enorme mole, sin duda una de las más completas monografías sobre el compositor y autor del *Arte de la fuga.* El método adoptado, concreto, riguroso, sin concesiones exaltantes, apurando al máximo las fuentes, la crítica hermenéutica de circunstancias, obras, confrontaciones y relaciones con la sociedad del tiempo y el ambiente musical de Alemania y Europa, es el cronológico. Así de sencillo, pero también de claro y esclarecedor de complicadas situaciones... Las etapas de la vida y estancias de Bach en la Alemania de su tiempo, son la pauta seguida con rigor, y, repetimos, con frenético calor de búsqueda, apurando fuentes críticas, biográficas e infinitos pentagramas. Las etapas, cronológicamente seguidas son: Eisenach, Ohrdorf (1685-1700); Lüneburg, Celle, Weimar (1700-1703); Armstadt (1703-07); Mühlhausen o «el primer decenio de la maestría», según la definición de Philip (1707-08); Weimar (organista de corte, 1708-14); Weimar (Concertmeister, 1714-17); Cöthen (Capelemeister, 1717-23); Leipzig (Cantor-«Raptus», 1723-25); Leipzig (Cantor-Musa Perpleja, 1725-29); Leipzig (Tempestades y Conflictos, 1730-39; «Un solo Bach», 1740-1750).

El criterio rigurosamente cronológico le sirve a Buscaroli en la revisión no solamente de todo el calendario creativo de Johann Sebastian Bach y de sus constantes avatares profesionales, sino para marcar la claridad plena de la constante expansión del genio, con apuntes axiológicos y esclarecimientos técnicos de incontestable precisión. Todo lo válidamente escrito sobre Bach está aquí: sometido a confrontaciones de archivo, a criterios distintivos destinados a revelar el gran misterio de la música de Bach. Una especie de plenaria «Gaya Ciencia» en música, donde «Ars» y «Artificium» son el sello de la potencia creadora. Algo que contiene al mismo tiempo revelaciones absolutas y misterio, justificando el estupor de Arnold Schönberg ante el Bach de la etapa última de las *Variaciones Goldberg, Variaciones canónicas* y *Ofrenda musical.* «Advierto siempre, concluía Schönberg, que está ocurriendo algo que atrae mi atención de un modo especial. ¿Pero qué cosa es?»

Pero desde sus comienzos, Bach, creador e intérprete, fue el de siempre. Fuerza organizadora y creadora, maestría en el dominio de los modelos y de las nuevas invenciones. Así como Lutero, conciudadano, dos siglos antes, de Bach, en Eisenach, fue el

creador del idioma alemán moderno, Bach lo sería de la gran música alemana. No es extraño que su personalidad dominara los tiempos. Su *Arte de la fuga* se proyecta sobre dos siglos de música occidental. Su *Wohltemperierte Clavier* dominaría el arte de Mozart y sobre todo de Beethoven. «Beethoven llevaba a Bach en la sangre.» Mientras Schumann proclamaría a sus alumnos: «Haced del *Wohltemperierte Clavier* vuestro pan cotidiano». «No fue un río. Fue un océano», había escrito Beethoven recordando a Bach, siempre presente en lo más profundo de su ser. Encarnación del espíritu de la música vio Wagner a Bach, «salvador y resucitador del espíritu alemán, destruido por la guerra de los Treinta Años».

En la línea del famoso *Nekrolog* donde Carl Philipp Emmanuel y J.F. Agricola proclaman que Bach había recibido de su estirpe «como don común de la naturaleza, el talento de la música», con Bach la música, gran explosión creadora del espíritu europeo, se traslada definitivamente de Italia, de Francia y de Inglaterra y tierras del Norte, a Alemania y allí se desarrolla con absoluta plenitud durante dos largos y fecundos siglos, inagotables de imaginación, invención y fuerza creadora de constante originalidad. Piero Buscaroli redondea su estudio sobre Bach con incursiones interesantes sobre la aventura de la música en varios tiempos y lugares. El profesor de Bolonia encuentra de esta forma en este fenómeno el eje de su importante monografía sobre Bach.

Al estudiar en todos sus aspectos las etapas biográficas y los avatares ascendentes de la inventividad y creatividad de Bach, Piero Buscaroli analiza los caracteres de la forma plenaria de la música de Bach, con cuya obra se puede decir y así lo dice el musicólogo italiano, la música se traslada definitivamente a Alemania. El estudio sobre Bach deja —por su seriedad y compostura— de ser en este sentido una afirmación y se torna demostración plena. Fiel su autor a la inquietante pregunta, que recoge del crítico italiano conde Francesco Algarotti que en 1754 se preguntaba «por qué los grandes ingenios surgen todos de una vez y florecen juntos».

La obra de Buscaroli se inscribe, sin duda, en la memoria culminante que la cultura de hoy centra en la actualización plenaria de Bach. El crítico italiano prevé, irónicamente, que a la marea sociocultural del gusto por Mozart seguirá, sin duda, la irrupción de Bach en la corriente avasalladora de los «mass media». En la línea, creemos nosotros, que analiza Georges Liébert en los tres últimos números de la revista parisiense *Commentaire,* al desarrollar la tesis según la cual a una moda Wagner se ha sustituído una moda Mozart, en el gusto de las masas consumidoras de música. Lo cierto es que momentos así no faltaron en la propia vida de Bach. Buscaroli recoge una vez la conocida actitud de Federico de Prusia en uno de los viajes de Bach a la capital alemana, cuando dirigiéndose a su ilustrada Corte, el gran rey pudo decir con solemnidad: «Señoras y caballeros, el señor Johann Sebastian Bach está en Berlín». El libro de Buscaroli tiene, estamos seguros, el mérito de que Bach esté más dignamente entre nosotros.

II

No ha sido bajo la enseña de la seguridad de emprender una revolucionaria obra monumental de carácter monográfico sobre la aventura humana y artística, que Pietro Buscaroli se ha introducido en la materia. No un sentimiento de certidumbre sino de

desasosiego ha sido el que ha ofrecido el impulso primero, el «conatus» a la manera viquiana de su obra. Desasosiego determinado por varias causas que el musicólogo italiano siente, aún ahora, ante el explosivo éxito de su libro, y nos manifiesta en cartas personales el muro de adversidad que ha encontrado sobre todo entre los seguidores de la crítica tradicional germánica. Desasosiego patente, repetimos, desde las primeras páginas de su obra escrita, sin embargo, como resultado de una investigación y reflexión seguras. Causa primera del desasosiego es, sin duda, la precariedad de la definición del genio creador en los dominios de la música. Perplejidad ante la idea de que la música misma no es sino una forma de creatividad, tal como la representan Bach y unos cuantos genios de restringido número, circunscrita en un tiempo histórico bien determinado y delimitado y relativamente corto. La misma efemérides del centenario que constituye la «ocasión» propicia del libro, lo dice bien claramente. Bach, Händel y Domenico Scarlatti, nacen en el mismo año y con ello nace la música como forma genial de expresión creadora. Pero el desasosiego no acaba solamente con la reflexión sobre sus mismas causas esenciales sino que se extiende en la meditación sobre la situación de desamparo y agotamiento de las posibilidades creadoras del arte musical. Y aumenta a medida que el autor se adentra en el análisis de la crítica musical y más especialmente en la ingente clásica *Forschung* baquiana.

Así, por ofrecer una imagen nueva y «verdadera» de Bach, en lo posible evitando el clima eufórico de las «Bachfeste», Buscaroli comienza por arremeter literalmente contra gran número de biógrafos y estudiosos de Bach partiendo desde una auténtica frontera en los dominios de la «Bachforschung» que tiene lugar alrededor de 1950. Desde 1929, fecha de la gran monografía de Terry, no había vuelto a salir ninguna monografía completa sobre Bach. Quedó interrumpida la que en su día, en aquel período intermedio, iniciara Bernard Baumgartner. Karl Geiringer estaba preparando un trabajo sobre la historia de la familia Bach, hecha en un espíritu así definido por Walter Blankenburg: «Geiringer está plenamente consciente de los riesgos de esta empresa en un momento en que la búsqueda es tan fluctuante». Atacando con agresividad las aportaciones de Spitta, Andreas Holschneider y Friedrich Blume («Blume ha muerto, por gracia del Señor y nadie debe reanudar el hilo perverso que su muerte ha cortado», declara Buscaroli), el autor de la nueva ambiciosa monografía sobre Bach-persona y Bach-artista y obra de Bach rigurosamente catalogada, rechaza toda posible pasada imagen de Bach como algo atrasado que ningún aire festivo y de amplia difusión puede de por sí difuminar. Por ello, concluye a modo de prólogo —una especie de prólogo al revés— que «el estudioso comprende que medirse con la imagen tradicional es empresa fatigosa y arriesgada, que, como primer fastidio, le presenta el terreno de sus investigaciones de por sí invadido por las ruinas de un monumento derruído. Y entonces escucha el consejo sabio y se vuelve hacia la obra, la verdad incorruptible, el reino de los ensayos, de las indagaciones y los análisis que brindan glorias académicas sin polemistas incómodos».

Y surge de un modo natural la pregunta sobre el interés actual en torno a la vida de Bach, partiendo de la idea de que lo que cuenta de veras es su obra centrada en los mil números del Catálogo. Y se recuerda la polémica en torno a las «revelaciones» de Friedrich Blume en 1962. Y los intentos correctivos de Adorno, no desprovistos de méritos y agudísimas consideraciones en su *Bach verteidigt.* Así ante la nueva empresa

surgen nuevas perplejidades, provocadas por la «diluvial abundancia de ensayos críticos y análisis de la obra de Bach» y toda una serie de volúmenes biográficos y estéticos que no hacen sino prolongar la imagen que el siglo XIX se hizo de Bach. Perplejidades que se traducen en esta constatación precisa: «Todas las obras críticas que marcan la nueva *Bachforschung* surgida en torno a 1950 tienen un carácter común. Ninguna se había propuesto como fin un cambio de la imagen de Bach. Todas perseguían proyectos rigurosamente limitados. Y, sin embargo, el grandioso Catálogo de las obras aparecido en 1950 gracias a los esfuerzos, hasta entonces ignorados, de Wolfgang Schmieder, cuya sigla, BWV, es ya no menos familiar que la K que contraseña los números atribuidos al barón von Köchel en las obras de Mozart, no podía no conmover con sus diversos criterios de atribución y sistematización cronológica, la selva encantada del asentamiento biográfico». Schmieder fue el que inició la nueva tarea y abrió la nueva brecha. A su vez dos jóvenes, Alfred Dürr y Georg von Dalesen, «realizaron aquel esfuerzo de nueva sistematización cronológica cuyos nuevos datos, publicados entre 1957 y 1958» produjeron el resultado no esperado y no pretendido, verdadero modelo musicológico de heterogeneidad de los fines, una subversión de la cronología en un sector limitado de la obra de Bach, que repercutió en toda la cronología de la existencia. Los especialistas se quedaron sin respiración, ante la revelación de que «Bach no compuso obras originales para la Iglesia durante los últimos veinte años de su vida. Dentro de la misma obra vocal investigada, la nueva búsqueda había producido otro resultado, a saber, el desplazamiento del peso del plato sagrado y litúrgico de la balanza al plato profano».

III

El acercamiento de Buscaroli al estudio de Bach se inicia con una introducción a la edición italiana de la obra de Karl Geiringer, y su penetración ulterior en el mundo de Bach quiso realizarse al margen de los estupores que pudiera provocarle en su trabajo el peso indiscutible de la musicología germánica. Su labor está marcada por la idea dominante, que le surge como frecuentador asiduo de la Biblioteca Nacional de Muenchen, de ofrecer necesariamente una «nueva imagen de Bach», indispensable para penetrar en la verdad, verdad plena en lo posible independizada de los gustos de moda y de las deformaciones de estudiosos y ejecutantes. Pero el conseguir primariamente esta «nueva imagen» parecía cosa indispensable para la ulterior labor de investigación de la biografía, la cronología y las circunstancias de la ingente obra del genial compositor. Conseguida esta nueva imagen, Buscaroli se siente en condiciones de afirmar con plena libertad que «el más grande de los compositores es el peor servido de todos, la musicología aparece como una disciplina decididamente rudimentaria», recogiendo las palabras escritas en 1947 por el padre François Florand, estudioso de la obra para órgano de Johann Sebastian Bach. Era aquél un ataque contra «las ideas pictóricas» de Schweizer sobre Bach, pero la labor crítica proseguía una amplia parábola. Esta se iniciaba en cierto modo con la crítica de la *insustituible* monografía de Philipp Spitta (1873-79), imitada luego por una larga serie de estudiosos, en un conjunto de obras sometidas ahora a censura por sus cargas religiosas, nacionalistas e incluso estéticas.

El poner el acento sobre la exactitud de un estudio cronológico de la obra de Bach constituye, en efecto, algo más que una simple tarea de registro con rigor en establecer

el Catálogo de una obra ingente. Sirve también, y acaso principalmente, para un exacto perfil de la personalidad y del genio creador del compositor, para determinar la naturaleza y el valor de permanencia de su arte. Durante mucho tiempo —y esta característica perdura en la conciencia del público y la crítica incluso en nuestros días— se ha visto en Bach sobre todo al autor de música religiosa. Pero el hecho es «que la nueva cronología de la obra vocal ha obligado a concluir que el interés religioso se había diluido en la última parte de la creatividad de Bach. Una *última parte* que ya no podía circunscribirse a después de 1740, decenio en el cual también Geiringer, sorprendido por los descubrimientos biográficos en medio del río admitía que «las energías de compositor de Bach se dirigían hacia objetivos diversos y cada vez menos se interesó por la música religiosa», sino que cubre todo el ventenio desde 1730 hasta su muerte. A la edad de cuarenta y cinco años Johann Sebastian Bach considera concluida su carrera de compositor religioso y, aunque permanezca como funcionario musical al servicio del municipio y de la iglesia, se vuelve hacia otros ideales artísticos, confiando a su anterior producción sagrada y, si no bastara, a la profana o a la obra de otros maestros, la misión de hacer frente a las exigencias del calendario litúrgico». Todo ello, para concluir: «Hechas las cuentas, este pretendido eterno Cantor, dedicado a las perennes alabanzas musicales del Señor, dedicó a la música para la iglesia la séptima parte de su creación total». Resulta así que Bach no fue un compositor totalmente de fondo religioso ni siquiera en la primera parte de su vida creadora en toda su intensidad.

IV

El esfuerzo de recuperación de un Bach verdadero no ha sido en verdad materia solamente de archivistas, estudiosos y críticos. Grandes intérpretes de nuestro siglo, preocupados por descifrar la verdad artística y estética en la obra de Bach, como Geores Enescu y Wilhelm Furtwängler, han contribuido mucho más de lo que se cree a establecer una nueva y acaso definitiva imagen del compositor, fuera de las habituales limitaciones historicistas. Buscaroli hace referencia a algunas ideas de Furtwängler sobre Bach, pero ignora la aportación de gran inteligencia y penetración en esta materia de uno de los grandes intérpretes de Bach en el siglo: el compositor, violinista y director de orquesta rumano Georges Enescu, autor de la ópera *Edipo* una de las pocas que junto con *Wozzeck* de Alban Berg se salvan del desierto musical de nuestro tiempo. Las reflexiones de estos dos intérpretes de excepción —intérprete de Bach por excelencia el músico rumano— están destinadas a acompañar provechosamente un estudio sobre Bach considerado como totalidad plenaria de la creación musical. El director germano establece en unas sugestivas conversaciones sobre la música una verdadera «situación» de Bach al considerar algunos aspectos técnicos, pero también en unos incisos ontológicos sobre la naturaleza misma de la obra del gran compositor.[3] Se pregunta en efecto, Furtwängler «dónde acaba la técnica que sirve para expresar la edad y el espíritu. ¿Dónde comienza la tecnicidad arbitraria? He aquí la cuestión; y antes de contestar no se puede sino decir que, cuando se trata de la expresión y del espíritu, incluso lo más fácil

[3] Cfr. *Wilhelm Furtwängler,* Gespräche über Musik, *Atlantis-Musikbücherei, Drittes Gespräch, pp. 35 y ss.*

deviene difícil; y que, inversamente, lo que al principio parece técnicamente muy difícil se torna fácil cuando se puede dispensar de ir al fondo y buscar la necesidad y el alma de una música». Lo que ocurre es que los medios de expresión poseen otra significación al pasar de un autor a otro. «En Bach, por ejemplo, cada nota tiene una función a la vez armónica y melódica; incluso el ritmo no hace allí figura de factor independiente. El conjunto se desarrolla sin dificultad, sin choque. Nunca el menor titubeo: poder calmo y continuo de estos conjuntos de líneas y acordes que pertenecen a la vez al río y al Ser, una especie de reconciliación ideal entre inmutabilidad y devenir».

El director germano manifiesta su contraste con los que oponen Bach a Beethoven. Es, «como oponer un león a un roble», pero reconoce que con Beethoven se abre en la música la era de lo trágico, de la «catástrofe». Sin embargo, reconoce el carácter temático lineal, un avanzar como un ancho e irresistible río, pero siempre de acuerdo con una ruta predeterminada. Esta predeterminación desaparece en Beethoven, donde el todo no depende del tema primero, sino que se desarrolla en forma de oposición e interpenetración.

Lo cierto es que, como afirmaba Blume en 1962 en las reuniones de los estudiosos de Bach en Maguncia, «las imágenes de los grandes maestros de nuestro pasado han cambiado constantemente y la imagen de Bach es un clásico ejemplo en este proceso». De repente, una generación nueva de estudiosos, se da cuenta de que las fuentes de Bach han sido estudiadas de una vez para siempre. En realidad, hasta mediados de nuestro siglo, Bach seguía siendo el que establecieran un siglo antes Schumann, Mendelssohn y Jahn. Se trataba de superar, a la luz de las fuentes esclarecidas hasta el límite y de una interpretación rigurosa, la idea de un Bach artista de la nación alemana o de la religión luterana o la idea, de por sí reducida, de un Bach Cantor. «Del *Bachfest* de 1962 había salido públicamente consagrada la destrucción de la solemne pintura de Spitta, del *Cantor maximus* dispuesto a procurar, con inagotable devoción artesanal, su canto dominical. La nueva dimensión cronológica recortaba tiempos perentorios: la obra de Bach compositor de Cantatas de Leipzig se restringía a los primeros tres años del oficio. Las que siguieron en los años sucesivos fueron trabajos aislados. Se puede comprender, leyendo al cabo de veinte años aquel *Vortrag* de Blume, que los auditores de Maguncia se quedaran estupefactos. Ninguna de las noticias catalogadas y coordinadas llegaba nueva. Nuevo era el cuadro completo que su crítica sistemática colocaba a la vista. La *Matthäuspassion,* la culminación misma de esta cadena del pathos sagrado, ya no era el exordio de un compacto ventenio dedicado todo él a la iglesia y a la fe, sino el último gran trabajo, cuya originalidad parecía en gran parte dudosa, de una práctica que Bach anhelaba abandonar no menos que su título eclesiástico y escolástico, y que acaso no había amado en su intimidad. Las mayores obras maestras de su música religiosa, cuyo rapto, inspiración devota, misticismo y unidad habían exaltado legiones de comentaristas, resultaban parodias o sea nuevas utilizaciones, totales o parciales, de trabajos profanos precedentes. Repetir hoy, con fácil indiferencia, que el conflicto entre lo sagrado y lo profano no existía para Bach y su época significa intentar una falsificación al revés para quitar valor a la impotencia de los resultados que emergen.»

V

Acertada, en efecto, esta apertura hacia la universal dialéctica de la coherencia, conflictiva o no, entre lo sagrado y lo profano. Un genio todopoderoso como el de Bach. en un momento de profundas transformaciones de la creatividad bajo la enseña de lo barroco, no podía necesariamente y por la misma vastedad y profundidad de su obra, colocarse fuera de esta eterna y universal dialéctica. La actual perspectiva de la secularización de lo sagrado en el campo de la creatividad y de la profanación de lo sagrado, hace que una mayor y mejor comprensión de la naturaleza profunda, ontológica, de la música de Bach llegue a unos niveles de verdad y de adecuación no fáciles de captar en otro contexto cultural y hermenéutico. Bach fue una personalidad sólida que irrumpió concretamente en la cultura y la espiritualidad alemanas en un momento de vasta desolación que culmina, a través de la guerra de treinta años, en la paz de Westfalia. La estirpe de los Bach sale no sólo incólume sino con un vigor físico y mental centuplicado después de la travesía de aquel inmenso desierto espiritual y humano, uno de los más tremendos en la historia de Europa. En este clima, la dialéctica sagrado-profano emerge en su obra, después de una exploración a fondo del «mysterium tremendum» de la existencia humana, del anhelo de lo trascendente, de la realidad del hombre humano y de la vida concreta en la más vasta realidad del término. Para Bach, en la más ortodoxa línea de la unidad a través de una viva «coincidentia oppositorum» entre lo sagrado y lo profano, lo sagrado es por encima de todo, una categoría *a priori* del espíritu. Pero no es menos cierto que la suya, su personalidad humana, su mentalidad creadora y su obra hecha, es una prueba de que tanto lo sagrado como lo profano existen «ad originem». Que se trata de dos dominios interpenetrables, pero que no existe autonomía absoluta de ninguno de ellos. Existe al contrario una disociación y un conflicto originarios que se encuentran en la base de todo gran proceso creador. La obra de Bach es a la vez clásica en su esencia, por ser la primera manifestación verdaderamente «clásica» en la música, y de vanguardia como lo demuestran sus invenciones que serán el estamento permanente de toda la gran historia de la música europea. *El Arte de la Fuga* constituirá en este sentido un valor arquetípico, que no pertence solamente a una genial inventividad técnica, sino a la esencia de la música, como valor intrínseco y como arquitectura. Sacralización y profanización «a fortiori» es en este sentido el esquema hacia el cual nos incita una explicación desde la perspectiva de hoy de la música de Bach.

Los temas profundos de la diléctica sagrado-profano se desprenden de la naturaleza misma de la obra de Bach. Lo sagrado es allí verdadero y lo profano no aparece como una subversión o una falsedad, sino como justificación plena de la permanencia de lo sagrado en lo hondo del espíritu creador del hombre. Observa, a su vez, el propio Buscaroli, cómo la hermenéutica de Bach se ha desarrollado en función de este problema. «El conflicto, nos dice el musicólogo de Bolonia, ciertamente el conflicto espiritual (sagrado-profano n.n.), no existía en el siglo XVIII, pero existía todo entero para los descendientes del Ochocientos que constituían casi íntegramente las filas de la *Bachforschung* militante. Y tan verdadero es todo esto, que Blume tuvo que colocar la prospectiva estética en la luz apropiada, pero sin olvidar las diversas iluminaciones y colo-

raciones agregadas en las edades sucesivas.» Se llega con esfuerzo crítico a romper la unidad de inspiración de Bach que la estética romántica había impuesto. Al contrario se descubre gradualmente que, al través de una cuidadosa biografía de Bach y de un estudio de las interconexiones de sus partituras, como temática sagrada y temática profana, música ocasional y música de inspiración directa, participan de un esfuerzo común y configuran la poderosa personalidad creadora del compositor.

VI

En este sentido, la posición de Buscaroli merece ser relevada de un modo especial. Sin dejar de ser polémica con los estudiosos del pasado lejano o inmediato, tiene al mismo tiempo la ambición de puntualizar serenamente «la economía compositiva» de Bach a la luz de nuevas determinaciones biográficas, cronológicas y de clasificación y estructura interna de las obras del compositor. «Por mucho que se esfuercen hoy en repetir que el conflicto entre sagrado y profano era, en la época de Bach, irrelevante para un artista, el hecho es que los dirigentes de la *BachGesellschaft,* no menos que los editores musicales, temen todavía revelar al público los resultados del cambio de la imagen tradicional. En la historia de este cambio, el paso más agudo se dio cuando Blume, en Maguncia, llegó a la peroración final de su arenga: "¿Comprenden los ilustres asistentes qué significa esto? Significa por lo menos que numerosas obras como Oratorios, Misas y Cantatas, que han crecido en nuestros corazones como profesiones de fe cristiana, sobre cuyas bases la tradición nos ha enseñado a conocer y venerar la imagen del hombre de iglesia, la poderosa palabra del heraldo cristiano, la conmovedora y piadosa declaración de fe del luterano, no tienen, *a limine,* nada que ver con estos sentimientos y actitudes, y que Bach las elaboró sencillamente en espíritu de economía compositiva, sin intención alguna de proclamar su fe cristiana y menos aún por una necesidad del alma" *(Umrisse,* p. 173).»

Lo cierto es, que prescindiendo de la guerra de religión en torno a la personalidad artística y la música de Bach, el elemento sagrado es el que constituye sin duda la dominante estética de su obra. Aún rehaciendo la determinación de la figura del compositor, rehaciendo la cronología de su obra en base a una nueva y cuidadosa investigación, estableciendo nuevas conexiones entre las obras, tampoco el estudioso italiano puede, y ni siquiera estamos seguros de que lo quiera, entregar la obra de Bach a los dominios de lo profano. Una amplia secularización del compositor de Leipzig sería una exageración, como exagerada fuera en su día la guerra de religión en torno a una música nacida en un clima cultural asolado precisamente por la más sangrienta y desesperada guerra de religiones entre todas las que haya conocido Europa, no igualada ni siquiera por la embestida del Islam en el Oeste y en el Este de Europa.

La arquitectura crítica del musicólogo de Bolonia que merece de lleno estas acotaciones destinadas a señalar su obra como un acontecimiento en la conmemoración de Bach hace dos años en el mundo entero, destaca en primer lugar por presentarnos una renovada y en lo posible conforme a la verdad histórica, biografía del gran compositor germano. El *cursus* biográfico abarca el nombre, la tierra y la estirpe de los Bach, casi todos ellos hombres de fuerte naturaleza dedicados a la música. El *Nekrolog* de Carl

Philipp Emanuel y Johan Friedrich Agricola lo señalan así cuatro años después de la muerte del compositor. Con este documento se inicia la larga serie de biografías de Bach e incluso del arte biográfico alemán del pasado siglo y que culminaría en cierto modo en las páginas que a Bach y sobre todo a la totalidad esencial de su música dedicaría Wilhelm Dilthey, el iniciador del saber histórico moderno, capaz de igualar al de Juan Bautista Vico, su gran antecesor. El nombre mismo de Bach —riachuelo— ha sido motivo de reflexión no solamente de los estudiosos sino de sus grandes émulos y seguidores en el tiempo. «No Bach sino Océano debería llamarse» exclamaba el mismo Beethoven, como recordábamos al principio.

VII

Al principio señalábamos las etapas de la vida de Bach, ligadas a su aventura humana, a sus relaciones con grandes o menos grandes de su época, desde Eisenach (1685), hasta el grande y más fecundo acaso que ninguno, período de Leipzig. El estudio cronológico llevado a cabo con rigor de método, con seriedad agota y cierne todos los datos que sea la información directa sea la criba cuidadosa de la información, ingente ésta, que la vasta bibliografía baquiana, brindan. Así muchas lagunas sobre la formación del compositor se llenan, mucha información se insinúa sobre los planes de estudio que Bach siguiera —materia ésta de no poca y acalorada polémica—, muchos datos nuevos se ofrecen sobre los dones artísticos profesionales, como cantante e intérprete instrumental del compositor. Pero tras todo ello, el documento biográfico primero, el famoso «Necrólogo» permanece como compañía viva y verdadera de fondo, de acuerdo con el método que la historiografía ha hecho hace tiempo suyo y que la musicología no ha cultivado acaso de forma muy adecuada. No menos digno de alabanza es el seguimiento de la trayectoria de Bach en sus relaciones familiares, desde la adolescencia hasta la muerte al igual que sus relaciones sociales, la fuerza de su personalidad humana y sus relaciones con personajes del mundo musical y cultural de su tiempo. La montaña de datos, muchos de ellos nuevos, no disminuye la fluidez de la lectura de la monografía, sino al contrario llegan a poner de manifiesto características de toda la obra de Bach, con reflexiones de tipo esencial y estético sobre determinadas obras de Bach, que de por sí merecerían un comentario particular. Para quien quiera, sencillamente, establecer las relaciones de Bach con la música italiana y francesa de su tiempo, el estudio sirve no solamente para tener una idea de la naturaleza real de estos contactos, sino para perfilar de una forma más clara que hasta ahora, la grandeza de Bach, su elevación muy por encima de las posibilidades expresivas musicales de su tiempo, en una palabra su *genio*.

De esta forma, se nos revela claro, cómo y en qué condiciones, con Bach la Fuga deja de ser un artificio compositivo «ejercicio del sumo prestigio intelectual, en torno y dentro del cual se habían fijado los congenios que generaciones de contrapuntistas, desde el Quattrocento de los maestros del Reino de Borgoña hasta tres siglos pasados desde entonces, habían elaborado una casuística mecánica rigurosamente catalogada, elevada casi a categoría de arte independiente en el dominio del *alia musica,* consagrada en preceptística». Fue Bach el que transformó la Fuga en el gran arte. Partiendo

de Corelli, Albinoni y Vivaldi, Bach ha hecho de la Fuga un complejo musical que arrastra todos los elementos aparentemente secundarios e independientes en un flujo continuo de una totalidad que se desarrolla en plena libertad, como un río ligero que corre con una inagotable riqueza de modulación. En ella intérpretes como Enescu Furtwängler vieron un verdadero milagro de una arquitectura musical presente en todo el arte sonoro de Occidente y un estudioso como Forkel una perfecta belleza y pureza de armonía con «exclusión de cualquier nota arbitraria, que no esté exigida como necesidad del conjunto, unidad y uniformidad en el estilo, en el ritmo y la métrica, y, en fin, una vitalidad tan desencadenada y sobreelevada, que ejecutores y escuchas creen ver todos los sonidos transformados en espíritus vivientes. He aquí las características de la fuga de Bach».

Es la cronología lo que permite a Buscaroli sus reflexiones de auténtica ontología musical y estética sobre Bach. Al Bach organista en la corte de Weimar (1708-14) está unido el arte de la Fuga y el ahondamiento de sus relaciones con la música que llegaba de Italia. Interesantes como pocas las reflexiones sobre las relaciones «personales» de Bach con el órgano como instrumento predilecto pero no exclusivo. Y no menos interesante el estudio sobre la publicación de la obra del compositor en vida y sus relaciones con los editores y la pérdida de gran parte de sus partituras originales, temas que han hecho que sobre Bach se vertiera muchísima tinta en los últimos dos siglos. Igual reflexión, el estudio de los títulos profesionales que Bach tuvo y se atribuyó a sí mismo desde Cantor, hasta organista, Concertmeister en Weimar, Capelemeister en Cöthen. Pero todo ello culminando como es natural, en el de Cantor con el cual ha pasado a la posteridad, hasta nuestros tiempos en que esfuerzos como el de Buscaroli quieren buscar su imagen «verdadera».

Pero se trata de una imagen, que, una vez más, acaba en el Cantor de Leipzig, el del «raptus» y de la «musa perpleja», las tempestades y los conflictos últimos. Pero al cabo de todo y por encima de todo triunfa la figura y la imagen verdadera de un solo Bach. Ancho, poderoso río, objeto de admiración de todos los grandes en la música y fuera de sus ámbitos. El tratamiento de la última etapa creadora de Bach constituye un capítulo aparte, que en el trabajo de Buscaroli presenta un notable esfuerzo de esclarecimiento. Y ello por tratarse paradójicamente de la parte más oscura y controvertida en las actividades del compositor. Así permanece actual la inquietante pregunta de Blume formulada en su famoso escrito de Maguncia de 1962: «Extráigase de la obra tardía de Bach el gran bloque de las Cantatas sobre Corales, admítase que también de los grandes Corales para órgano nada (aparte, quizás, algunas excepciones) tiene su origen en el último período, agréguese en fin la constatación que también de las obras instrumentales o de iglesia ninguna o casi, puede datarse como de la última tardía edad y no solamente resultará conmovido por completo el cuadro espiritual total de la obra tardía, sino que surgirá por añadidura la pregunta: ¿De qué se ha ocupado Bach como compositor, en los últimos quince años de su vida?»

Lo cierto es que este último Bach revela por más de un motivo un Bach inserto en una idea general del arte. Su *Arte de la Fuga* y su *Ofrenda musical,* lo demuestran plenamente. Un gran estilo se fortalece marcando la inmersión de la obra misma en lo trascendente. La mirada creadora se fija en la lejanía. Así nos aparece el viejo Bach,

en 1746, en el retrato que Haussmann le realiza en Leipzig y que repite en 1748. Rostro pleno, mirada penetrante, tensión serena. Personalidad plena cuya inmensa parábola humana e ingente arquitectura de un arte musical de impresionantes proporciones, continúan aún hoy, a tres siglos de su nacimiento, presentes en la conciencia reflexiva y estética de las nuevas generaciones.

Jorge Uscatescu

Cincuentenario de Lou Andreas-Salomé

De ella se ha llegado a decir que es más importante su sexografía que su biografía. Nietzsche, Rée, Rilke, su propio marido, Freud, forman parte de la pléyade de genios donde la estrella de Lou ha iluminado con fuerza, aunque también es cierto, que ella ha pasado a la historia sin luz propia, es decir, relegada a la sombra de todos estos brillantes genios que poblaron su biografía.

Lou Andreas-Salomé falleció en la noche del 5 de febrero de 1937, a la edad de casi 76 años, en su casa de Göttingen. Su deseo de ser enterrada, luego de la incineración, en el jardín de la casa, no pudo cumplirse. La urna con sus cenizas yace en la tumba de su marido, en el cementerio de Göttingen.

Louise von Salomé nació el 12 de febrero de 1861, en San Petersburgo, en el edificio de la Generalidad. Llegó al mundo después de cinco hermanos, lo que hizo de ella el centro de atracción familiar, sobre todo de su padre, viejo general de Estado Mayor zarista. A los 19 años, Lou y su madre, ya viuda, trasladaron su residencia a Zurich, lugar tranquilo pero lleno de vida, ya que allí han vivido Ricardo Wagner, James Joyce, Goethe y Victor Hugo. Intelectuales, políticos y revolucionarios famosos han habitado esta pacífica ciudad suiza: por sus calles Bakunin soñó la liberación de los pueblos eslavos, Lenin pensó la revolución proletaria, y los jóvenes estudiantes rusos se manifestaron en contra de Alejandro II y celebraron su asesinato. Pero Lou había ido a Zurich a estudiar, y desde un principio se entregó con todas sus fuerzas al estudio del arte, la teología y la filosofía, viviendo al margen de sus compatriotas y de los problemas políticos del momento.

La Europa de la segunda mitad del siglo XIX está marcada por un espectacular progreso científico y técnico, por un fuerte crecimiento económico y por un espectacular enriquecimiento material. Esta evolución se acompaña por un decaimiento de las tradiciones religiosas, por la victoria del positivismo y el cientifismo sobre las viejas metafísicas y por el hundimiento de las artes en el eclecticismo histórico.

Esta modernización engorda la altivez de los iniciadores, pero a la vez hace nacer la angustia de una nueva generación cara a aquello que Max Weber llamaba «el desencantamiento del mundo», cara al derrumbamiento de las mitologías religiosas, filosóficas, poéticas, cara a la llegada de una racionalidad científica y técnica estrechamente instrumental. Lou vive esta desilusión y desconcierto que abarca a toda la generación pensante de su tiempo. A modo de ejemplo del ambiente que se respiraba en las últimas décadas del novecientos, es muy ilustrativo el caso del pintor austríaco Gustav Klimt, que al ser encargado de decorar los frescos de la nueva Universidad de Viena, su proyecto vino a ser un total escándalo: él representaba la Filosofía como una masa de cuerpos abandonados a la gran corriente de la vida y del sueño, la Medicina como una lasciva danza macabra dirigida por una sacerdotisa-mujer fatal, la Jurisprudencia como una hidra apretando a un hombre descarnado: la confianza en la virtud de las Luces y del Progreso ha quedado destruída.

Lou vivió esta desilusión común a toda la generación pensante de los finales del siglo XIX, que comparten la idea de la fragilidad del entendimiento científico, que se coloca como maestro del mundo pero queda sometido a las fuerzas imperiosas que aseguran «la unidad inconsciente con las cosas». La idea de una esfera individual microcósmica integrada, más allá de las visiones científicas del mundo, en un orden macrocósmico, sostiene desde el principio hasta el final de su vida, las reflexiones de Lou Andreas-Salomé.

Espíritu romántico

El malestar que algunos sienten dentro de la civilización científica y técnica tiene como consecuencia la aparición de los neorrománticos, los que repetán a Novalis: «El poeta tiene un mejor entendimiento de la naturaleza que el espíritu científico», porque el poeta comprende a partir de la Totalidad. Este misticismo de la vida es el que anima todos los textos de Lou: la idea de que la vida es una gran cadena en la que el hombre, tanto su cuerpo como su espíritu, no sería más que un eslabón. Materia y espíritu forman para ella una unidad indisoluble.

Los finales del siglo XIX para muchos pensadores europeos van a ser los años del retorno a la naturaleza, que se concretará en los movimientos naturistas, vegetarianos, antroposóficos, etc... Lou Andreas-Salomé, fiel a estos principios, en el año 1903, instala su residencia en Göttingen, con la intención de llevar una vida campestre, de unión con los árboles, las flores y los animales. Por aquel entonces también comprende que una vía importante para acceder a la comunión con la totalidad de la vida y de la naturaleza pasa por la experiencia erótica, y así lo escribe en 1898 en un artículo titulado «El amor físico»: «El acto sexual es el medio por el cual la vida nos habla como si el amante no fuera solamente él mismo, sino también la hoja que tiembla sobre el árbol,

el rayo que centellea sobre el agua, metamorfoseado en todas las cosas y transfigurador de todas las cosas: una imagen que estalla en la inmensidad del Todo, de tal forma, que nos sentimos igualmente en nuestro medio que transportados». Doce años después, en su *Tratado sobre el Erotismo,* se reafirma en la idea, de que el erotismo, no solamente permite la fusión reconciliadora del Sujeto y del Mundo, sino que también junta al alma y el cuerpo.

Para comulgar con las nuevas corrientes ideológicas de su tiempo, el primer paso que dio Lou, aún adolescente, fue tirar por la borda las creencias religiosas de su infancia. «Cosa harto sorprendente —escribe en su *Mirada retrospectiva—,* de la pérdida de Dios se derivó, por lo pronto, un efecto inesperado: en lo moral, me hice bastante más buena, más obediente (lo ateo no me diabolizó, por lo tanto), probablemente porque el abatimiento actuaría como un freno para todas las barrabasadas.» A partir de sus tempranas guerras de fe, cuando tenía 17 años, todos los campos del pensamiento, también los teológicos, persistieron para ella en el mismo plano del puro interés intelectual. ¿Cómo y dónde siguieron entonces actuando aquellas creencias antiguas y tempranas? A esta pregunta Lou se responde: «Pues en ninguna otra cosa que en la propia desaparición-de-Dios. Porque lo que quedaba por debajo de todo, no importa cómo se mudasen las superficies todas del mundo y de la vida, era el hecho inamovible del universo abandonado por Dios».

El resultado de este proceso ella lo define como la cosa más positiva de la que su vida tenga noticia: «Una sensación fundamental —escribe— de inconmensurable comunidad de destino con todo lo que es, que se despertó entonces oscuramente y no dejó ya nunca de traspasarlo todo».

Abrazar la vida

Desde sus tiempos mozos, y rompiendo con todos los esquemas mentales y costumbres sociales que hubiera que romper, la joven rusa transplantada a Suiza, se entregó alegre, pronta y sin reservas a todo lo por venir en la vida: «Porque "la vida" —dice— era algo amado, esperado, abrazado con todas mis fuerzas. Pero, precisamente por eso, no era lo poderoso, lo dominante, lo determinante, a lo cual se le supone condescendencia, sino algo igual a mí, una existencia de igual manera inabarcable como yo misma. ¿Cuándo y dónde cesa Eros?»

Siempre guiada por su descomunal impulso vital y su fidelidad a sí misma, Lou Andreas-Salomé llegó a tener una estrecha conexión personal con la casi totalidad de los más famosos intelectuales y artistas de su tiempo, de los que fue colaboradora, amiga, confidente, musa, hermana, madre o amante, según cuándo y cómo. Con cierto tono peyorativo, de ella se ha llegado a decir que es más importante su sexografía que su biografía. Nietzsche, Rée, su propio marido, Rilke, Freud, forman parte de la pléyade de genios donde la estrella de Lou ha iluminado con fuerza, aunque también es cierto, que ella ha pasado a la historia sin luz propia, es decir, relegada a la sombra de todos estos brillantes genios que poblaron su biografía. Se la recuerda enrolada en el bello juego de compañera y de discípula. Se le concede un cierto talento de intérprete, pero no sin reservas: entusiasta, pero un poco naïf, su libro sobre Nietzsche. Comprensiva,

pero demasiado sentimental, sus comentarios sobre Rilke. Originales y audaces, sus trabajos freudianos, pero constantemente amenazados por la herejía mística.

En España, concretamente, se comenzó a hablar de Lou Andreas-Salomé a finales de la década de los sesenta. En 1968 se publicó en castellano su correspondencia con Freud, y un año después el libro de Paul Roazen, *Hermano animal.* Seguidamente se ha traducido, *Aprendiendo con Freud,* escrito en 1931, su ensayo sobre Nietzsche y *Mi hermana, mi esposa,* biografía de Lou escrita por H.F. Peters. Finalmente, a un mal y sensacionalista conocimiento, ha contribuido la película de la italiana Liliana Cavani, titulada *Más allá del bien y del mal,* cuyo contenido deja mucho que desear, a pesar de ser interpretada por la muy atractiva Dominique Sanda.

Quienes han estudiado a fondo la riquísima personalidad de Lou Andreas-Salomé, coinciden en reconocerle el valor máximo de no haber dejado de ser nunca ella misma. Desde los años de su primera formación, cuando abandonado San Petersburgo se había establecido para estudiar en Zurich, hasta el final de sus días, se dedicó a profundizar en algunas intuiciones esenciales, algunas «ideas fijas», de las que nadie, ni el mismo Nietzsche ni Freud, consiguieron desviarla. Su itinerario no se puede ver como una discontinuidad de quien va coleccionando aventuras, ni como la mariposa que va picoteando de flor en flor, ni como una serie de conversiones y reconversiones. En 1914, Lou escribe refiriéndose a la mujer, y por lo tanto, a ella misma: «... en su experiencia más espiritual, en la encrucijada más importante de la cultura misma, ella continúa en el centro de sí misma: formando alrededor de sí círculos cada vez más anchos, a medida que sus dimensiones son más profundas».

Amistades femeninas

Tan llena de muchas y variadas amistades masculinas, la vida de Lou Andres-Salomé se presenta muy parca en amistades femeninas. Siendo muy joven expresa su distanciamiento de la inmensa mayoría de las mujeres que conoce: «Cómo se las hayan arreglado por aquellos años mis compañeras de sexo con el problema del amor y de la vida es cosa que sólo sé por detalles aislados. Puesto que ya por entonces, sin darme cuenta, estaba yo en una actitud diferente a la de ellas». «Porque mis coetáneas —escribe también por aquellas fechas—, en su juvenil optimismo, seguían viendo de color de rosa cuanto anhelaban, en el sentido que no podía dejar de realizarse a medida que lo fueran deseando.»

Malwida von Meysenburg, «la gran dama del movimiento feminista alemán», es la primera mujer de la que Lou habla con entusiasmo y admiración. Se conocieron en Roma en 1882, cuando Malwida ya había cumplido 60 años y ella contaba 21. La primera, era veterana de la actividad política y literaria, que le granjearía el respeto y la estima de la élite revolucionaria de Europa: Garibaldi, Mazzini, Wagner, Kindel, Ree, Nietzsche, Romain Rolland, etc. Malwida había escrito el libro titulado *Memorias de una idealista,* cuya lectura impresionó hondamente a Lou, al encontrar desarrollados en él muchos de los pensamientos que por aquel entonces ya rondaban por su mente: referencias respecto a la condición de la mujer en la sociedad de su época y el sistema

educativo que la acogota. «Sistema educativo que mantiene a las mujeres —dicen las *Memorias* de Malwida—, al margen de las grandes influencias libertadoras, que les impide asociarse a las fuerzas elementales, a todo cuanto es primitivo, y que destruye en ellas toda originalidad. Estar en medida de abandonarse a las grandes impresiones con verdadero impulso es lo que hace fuerte a la gente.»

La relación de estas dos mujeres fue entrañable y fructífera, hasta que Lou, poniéndose por montera todos los convencionalismos sociales, decidió cohabitar con Nietzsche y Paul Rée, en un intento de formar lo que ellos llamaron la «Santa Trinidad». Malwida, protectora y amiga íntima de los dos filósofos, en cuya casa se habían conocido los tres, decidió romper definitivamente su relación con Lou, al no compartir su osada decisión.

Cuatro hombres

Años más tarde, ya en la década de los noventa, durante su estancia en París, Lou habla de una nueva amistad femenina: «La única mujer —escribe— de cuya amistad íntima gozaba en aquellos años era Frieda, baronesa von Bülow, con la que ya había trabado conocimiento en Tempelhof. En 1908 me la arrebató su temprana muerte, cuando comenzaba los cincuenta». «Por naturaleza —dice también—, Frieda tendía a la melancolía, a pesar de su voluntad virilmente robusta y de su impulso vital, que la habían llevado en su juventud al Africa oriental, en la época de los éxitos de Carl Petersen. A esta mezcla de cansancio y energía para la acción solía ella llamarla su parte en un viejo y cansado linaje, que terminaría, por último, en la nostalgia de la sumisión y la entrega.»

Otra tercera amiga, citada por Lou, es Helene von Klot, nacida en Riga, en el Báltico, y casada con un arquitecto alemán. «Helene y Frieda —escribe—, se diferenciaban entre sí como un chico negro de una Virgen rubia. Y si la sed de acción de Frieda le arrastraba a las distancias, el destino de Helene estaba como íntimamente prefijado en la omnipotencia del amor, para ser mujer y madre.» Lou se sintió profundamente unida a Helene, «porque esta naturaleza fuertemente anclada en el amor me toleraba —dice—, sin reservas, tal y como yo era, hasta cuando actuaba como un monstruo».

Finalmente, otra importante amistad femenina que duró muchos años, fue la de Ana Freud, aunque la relación entre ambas, tal vez fue más científica, que afectiva y de mutuo apoyo personal.

Las contemporáneas de Lou que vivían ocupadas política y socialmente en la causa de las mujeres, calificaron a ésta de feminista ambigua. En 1899, la feminista alemana Hedwig Dohm, publicó un artículo titulado «Reacción en el seno del movimiento de las mujeres», en el que señalaba que «en Lou Andreas-Salomé, se encuentran frases que hacen poner de punta los pelos de la cabeza de una mujer emancipada, al lado de otras frases, que podrían muy bien servir a la causa feminista». Efectivamente, su posición viene a ser muy ambigua, ya que si por una parte su ideología le conduce a contestar todo conformismo social y a querer liberar totalmente la vida erótica, por otro lado, no cesa de afirmar que existe una «naturaleza femenina», que ella define retomando los principales clichés de la imaginación masculina.

El mito de la mujer aliada con las fuerzas elementales de la naturaleza, se encuentra en todos los aspectos del neo-romanticismo de finales del siglo XIX, y las múltiples compañías masculinas intelectuales que Lou frecuenta, se mueven como peces en el agua en el espacio de la corriente neorromántica.

«La Santa Trinidad»

En la primavera de 1882, en casa de Malwida, se conocieron Paul Rée, Nietzsche y Lou. Enseguida se estableció entre ellos una corriente de amistad y simpatía, hasta el punto, que los dos hombres se enamoraron de ella y, consecutivamente, uno y otro, le propusieron matrimonio. Pero los planes de Lou eran muy otros que los del casorio y puso manos a la obra hasta conseguir lo que le ilusionaba: su afán de libertad se hallaba desencadenado.

Recientemente había soñado que creaba un hogar que compartía con varias personas, unidas por lazos de amistad y por el estudio, y los dos filósofos le parecían el ideal para ver realizado su sueño. Su decisión supuso un escándalo generalizado de familia, amigos y consejeros, pero Lou siguió firme en su empeño: «No puedo ni vivir conforme a ejemplos —respondió—, ni voy a representar jamás un ejemplo para nadie, pero en cambio voy a darle forma a mi propia vida de acuerdo conmigo misma, eso sí que lo voy a hacer, pase lo que pasare». Y añade: «Más feliz de lo que soy ahora seguro que no se puede ser, porque la guerra fresca-piadosa-y-alegre que con certeza se va a desatar ahora no me asusta, por el contrario, que se desate. ¡Vamos a ver si no resulta que la mayoría de las llamadas "barreras insuperables" que el mundo traza vienen a ser inofensivas rayas de tiza!»

La convivencia de «La Santa Trinidad», fue intelectualmente enriquecedora para todos, pero la armonía perfecta a la que Lou aspiraba, no se dio ni por un momento, ya que la rivalidad entre los dos filósofos por conquistar el amor de su joven amiga, fue un constante mar de fondo, que no consiguieron superar, con sus consiguientes consecuencias de envidias y celos.

Lou creía firmemente en la posibilidad de poner en práctica su sueño de vida y estudio en común, manteniéndose libre de todo lazo afectivo. Rée, por su parte, pensó que ésta era la única forma de poder permanecer junto a ella, y que Nietzsche, por ser un hombre mayor, rondaba los cuarenta, daría cierta seriedad a aquella empresa insólita. Pero se equivocó del todo, ya que éste, no cesó en su titánico esfuerzo de desprestigiar y machacar a su amigo, en su intento de conquistar en exclusiva a la buena compañera rusa.

De este problemático, y hasta turbulento período de convivencia, surgió la obra maestra de Nietzsche *Así habló Zaratustra,* escrita su primera parte en diez días, y redactada de un tirón en los primeros meses de 1883. El contenido parece que corresponde íntegramente a los largos diálogos mantenidos entre el autor y Lou. Tres años después, también Lou publicaría su obra titulada *Una lucha por Dios,* en la que la influencia de Nietzsche es definitiva.

Matrimonio singular

Cuatro años después de rota «La Santa Trinidad», Lou Andreas Salomé (de soltera Louise von Salomé), traicionando en apariencia todos sus principios de ser libre a tope, contrajo matrimonio, y su unión durará hasta la muerte de su marido en octubre del año 1930. Digo traición en apariencia, porque para ella las ataduras matrimoniales no pasaron de ser puramente aparentes, ya que ellas no impidieron que continuara viviendo su vida a todos los niveles: intelectual, sentimental, afectivo y amoroso en toda su extensión.

F.C. Andreas, único marido oficial de Lou, era nieto por parte de madre de un médico alemán, que emigró a Java y casó con una malaya. Su madre, a su vez, contrajo nupcias con un armenio, asentado en Ispahan. El padre del pequeño Andreas se trasladó a Hamburgo cuando éste tenía seis años; a los catorce le mandaron a Ginebra donde estudió música y lenguas, especializándose en Estudios Orientales, y sobre todo en Iranística. Es decir, que en la formación de Friedrich Carl Andreas participaron desde un principio Occidente y Oriente; el europeo pragmático y el oriental contemplativo y espiritual. Esto supuso para Lou su máximo atractivo.

Mire por donde se mirare, las relaciones de pareja que existieron entre estas dos personas singulares, poco tienen que ver con las del común de los fieles. Sin ir más lejos, por ejemplo, Lou cuenta en su *Mirada retrospectiva*, dos veces que estuvo a punto de asesinar a su marido, aparentemente, sin motivo alguno. La primera vez, fue la víspera de su boda, que le clavó en el pecho una navaja que él solía llevar encima para sus caminatas nocturnas por el campo. La segunda, fue años después: durante el sueño, intentó ahogarle apretándole el cuello con sus manos. Ante el estertor que él emitió, Lou despertó y le soltó asustada.

De los cuarenta y tantos años que duró su matrimonio, Lou destaca como muy positiva «la perfecta libertad en que cada cual estaba a lo suyo, nos era, consciente a ambos, como una comunidad de la que estábamos ciertos; cabría decir quizás: un simple respeto mutuo, en el cual habríamos desembocado, se sentía al mismo tiempo como posesión y seguridad. Porque para una cosa conservó mi marido, incluso en la más completa ocupación, un maravilloso olfato: para saber en qué medida el otro seguía su camino tranquilo y alegre».

Lou resalta de Andreas su capacidad de «compartir la alegría»: «este rasgo destacadísimo de su humanidad, significó siempre para él un comprender al otro como a un igual: captar el sustrato primordial y esencial que era común a ambos».

Madre y amante

Un capítulo muy importante de la vida de Lou Andreas Salomé fue su encuentro con R.M. Rilke, joven enfermizo y solitario, al que conoció una tarde en un teatro de Munich, presentado por el escritor Jakob Wassermann. Era el año 1897, y por aquel entonces Lou escribe: «No hizo falta mucho tiempo para que René María Rilke se convirtiera en Rainer. El y yo nos pusimos a buscar una casa en las afueras, cerca de la montaña; y una vez allí, en Wolfratshausen, volvimos a cambiar de refugio». La temporada

en común en Wolfratshausen duró más o menos desde la mitad de junio hasta el comienzo de septiembre.

Rainer, jovencísimo aún, había escrito y publicado ya numerosos relatos y poemas, pero aún no era ni mucho menos el gran poeta que llegaría a ser, en parte, gracias a la ayuda de Lou que fue su amiga, consejera, madre y amante, y que llegó a conocerle y a sentirse unida a él de la forma más total y profunda: «Si durante años fui tu mujer, —escribe Lou en 1934—, fue porque tú fuiste para mí lo por primera vez real, cuerpo y ser humano indiferenciablemente uno, hecho indubitable de la vida misma. Palabra por palabra habría podido confesarte lo que, como confesión de amor, me dijiste tú: «Sólo tú eres real». Así nos convertimos en esposos aún antes de habernos hecho amigos, y nuestra amistad apenas si fue elegida, sino que provino de bodas igualmente subterráneas. No se buscaban en nosotros dos mitades: la totalidad sorprendida se reconoció, con un escalofrío, en la increíble totalidad. Y así fuimos hermanos, pero como de tiempos remotos, antes de que el incesto se tornara sacrilegio».

La relación epistolar entre Rilke y Lou duró, de forma más o menos continuada hasta la muerte del poeta a finales de 1926. Con el correr de los años, y a medida que la producción literaria de Rainer se hacía más madura y valiosa, los trastornos físicos y psíquicos fueron haciéndose cada vez más intensos. Por aquellos tiempos, Lou ya había conocido a Freud, y se encontraba inmersa en el mundo del psicoanálisis, lo que le sirvió, entre otras cosas, para poder ayudar a su amado a superar sus males, con un conocimiento mayor de causa, intentando hacerle reflexionar sobre una base científica.

El 31 de octubre de 1925, un año y dos meses antes de su muerte, en su última carta extensa a Lou, Rilke confiesa que vive, «cada vez más en medio de un espanto», en un «círculo horroroso», cuya causa, reconocible para él, es «una desgracia merecida», una «diabólica obsesión», una «intensa tentación».

En el mes de diciembre, Lou escribe una carta de respuesta, en la que punto por punto, racionaliza la raíz de sus males y le anima a salir de ellos, a la vez que se lamenta de no haberle podido ayudar más antes: «Ay, el cuadro entero está tan claro, —dice—, sólo para mí, ternera de entonces, no lo estaba, y con ello me ha cargado Dios a mí la culpa, porque no estuve, cuando nos conocimos, dispuesta para ti, experimentada con mi actual saber y conciencia».

La vivencia Freud

En septiembre de 1911, Lou Andreas Salomé se desplazó a Weimar para asistir al III Congreso de Psicoanalistas que allí se celebraba, el primero con carácter público. Un año después, desde su residencia de Göttingen, Lou escribía a Freud: «Después de haber asistido el pasado otoño al Congreso de Weimar, no he podido abandonar ya el estudio del psicoanálisis, y cuanto más profundizo en él, más fuertemente me atrae. Y he aquí que va a cumplirse ahora mi deseo de pasar algunos meses en Viena: ¿Verdad que podré dirigirme a usted, asistir a sus clases, y solicitarle me autorice a tomar parte en las sesiones de los miércoles por la tarde? Consagrarme plenamente a esta tarea es la finalidad única de mi estancia allí».

Desde Viena, Freud en persona, le escribe pocos días después: «Cuando venga a Vie-

na todos nos esforzaremos por hacerle accesible lo poco que del psicoanálisis puede ser mostrado y comunicado. Yo había interpretado ya su participación en el Congreso de Weimar como un presagio favorable».

Tiempo más tarde, Lou cuenta que fueron dos impresiones vitales muy opuestas entre sí las que le hicieron especialmente receptiva al encuentro con la psicología profunda de Freud: «haber tenido experiencia de la excepcionalidad y rareza del destino anímico de un individuo y haber crecido entre un pueblo cuya intimidad se da sin más rodeos».

Lou fue fiel discípula, estrecha colaboradora y entrañable amiga del médico vienés. «En momentos en que él mismo experimentaba repugnancia, —cuenta en sus recuerdos—, me expresó su asombro de que a pesar de todo yo siguiese tan profundamente fiel a su psicoanálisis: «porque yo no enseño otra cosa que a lavar la ropa sucia de otra gente».

Lou con la claridad mental y la sinceridad expresiva que siempre le caracterizaran, manifiesta así la convergencia y divergencia respecto a Freud: «Su mérito fue haber restablecido al hombre en su unidad con todo lo viviente, no de manera intuitiva, sino racionalista. La diferencia respecto a mí, fue, desde el principio, que él habría preferido, con mucho, liberar por completo al ser humano de esta peligrosa conexión con la unidad, mientras que yo siento lo poderoso aún en lo que irrumpe en lugar equivocado (lo patológico)».

A lo largo de toda su vida, Lou Andreas Salomé habla mucho de Dios, de religión, de piedad, de fervor. Pero siempre rehusando todo lo que sea Iglesia y dogmas. El sentimiento religioso tiene en ella un contenido vago que le lleva a comulgar en profundidad con todo lo viviente. Un artículo suyo muy significativo del año 1897 y titulado «Jesús el Judío», apoya claramente al Cristo que defendió una religión de aquí abajo y cuyo mensaje de amor consistía en fundir a Dios y la creación en una unidad amorosa. La vivencia del amor supuso para ella tarea de toda una vida llena de trabajo, experiencias y contenido. Por eso pudo expresar con conocimiento de causa: «Todo amor es trágico. El amor compartido muere de saciedad, el amor no compartido, de inanición. Pero la muerte por inanición es más lenta y más penosa».

Isabel de Armas

El examen: La prehistoria de Julio Cortázar

No resulta habitual que un *star writer,* uno de esos escasos hacedores de libros que mágica y ejemplarmente consiguen el juicio unánime de crítica y lectores, decida en el último tramo de su vida recuperar para la historia fragmentos de la prehistoria. Julio Cortázar, sin embargo, lo hizo. Insatisfecho quizá con las dimensiones de su heterodoxia *in vita,* dispuso su heterodoxia *in morte.* Fue primero *Salvo el crepúsculo* (1984), reunión selecta, reordenada y glosada de los poemas que fue escribiendo dispersamente durante las cuatro últimas décadas. Ahora, largos ya los dos años desde su muerte, aparece en edición argentina *El examen,* novela escrita en 1950 y silenciada hasta hoy.

Antes de esa fecha, 1950, Cortázar sólo había publicado el libro de poemas *Presencia* y el poema dramático *Los Reyes,* ambos «de manera un poco clandestina y privada». Durante los últimos diez años, sin embargo, había venido escribiendo un sinnúmero de cuentos y una cifra imprecisa de novelas (tenemos noticia cierta de una de ellas, de seiscientas páginas, de cuya carbonización «irresponsable» se lamentó su autor reiteradamente). Pero todos aquellos folios mecanografiados no fueron al cabo sino ejercicios de estilo, búsquedas privadas, borradores de su universo personal posterior. Por allí, seguramente, fueron creciendo personajes, fórmulas, modos de realidad y —sobre todo— un lenguaje singular. Mientras no estuvo íntimamente convencido de que sus fábulas estaban limpias de vicios y retórica, Cortázar no trató de publicar: «Debo de haber pecado de vanidad porque me había fijado una especie de techo, de nivel muy alto para empezar a publicar, y tenía suficiente sentido autocrítico como para leer lo que iba escribiendo y darme cuenta de que estaba por debajo». El primer libro que satisfizo a su autor fue *Bestiario,* conjunto de ocho cuentos publicados en 1951. Después, ya sin pausa, vendrán los títulos que hicieron de Cortázar protagonista singular en la historia de la literatura contemporánea, hispánica y universal.

Habrá que suponer que *El examen* es uno de aquellos textos insuficientes que en su momento fueron repudiados (si bien se apunta oscuramente a la censura como responsable del silencio). Ahora, en una «Nota» que prologa la novela, Cortázar explica las razones de su recuperación: «Publico hoy este viejo relato porque irremediablemente me gusta su libre lenguaje, su fábula sin moraleja, su melancolía porteña, y también porque la pesadilla de donde nació sigue despierta y anda por la calles». Esta actitud —más propia sin duda de autores agotados que necesitan recurrir a los intentos olvidados de su juventud— será juzgada por algunos como prueba inequívoca de la independencia que Cortázar mantuvo siempre respecto de cenáculos e historiadores de la literatura; otros verán en ella una manifestación distinta de vanidad o de soberbia; y otros

más, en fin, lo entenderán como la travesura última de un hombre que siempre trató de ser Peter Pan.

No servirá *El examen*, en cualquier caso, para aumentar o prolongar la gloria literaria de su autor. Servirá, más probablemente, para fechar el comienzo de una decadencia. En una época decididamente iconoclasta como la que vivimos, será fácil que a Cortázar se le hagan pagar los laureles que conoció. Una generación nueva no perdona a quienes fueron seña de identidad de sus mayores. A veces sólo aguarda un pretexto para el olvido.

Las formas de la prehistoria

El examen responde, inevitablemente, a lo que es: la prehistoria. Su valor es arqueológico y sentimental. Todo está ya en ella, y sin embargo nada lo está plenamente. Su lectura exige una complicidad desvirtuada, extratextual. Entendemos cada guiño y cada juego porque los conocemos previamente. Es como mirar la base de una pirámide desde arriba: irremediablemente estamos contemplando cada una de sus alturas, y será sólo la armonía de éstas quien justifique la bastedad que las sujeta al suelo.

Si no fallida, *El examen* es una novela insuficiente. Revela, en primer lugar, a un autor demasiado costreñido aún por la estructura del cuento, que necesita acotar el mundo fabulado (como ocurrirá aún en *Los Premios)*, reduciéndolo a los límites mesurados de un puñado de personajes y de situaciones refractarios en todo momento al devenir independiente. Y como ocurre en el cuento, los personajes acaban pareciendo tipos, existencias funcionales, y las situaciones metáforas más o menos expresivas.

Detrás de una trama deliberadamente insustancial (la peripecia de un grupo de amigos que deambulan por un Buenos Aires fantasmal en vísperas de un examen), la novela cobra la semejanza (con las formas y los modos corregidos, por supuesto) de uno de esos diálogos que desde Platón constituyeron género, más o menos ambiguamente. Al cabo, *El examen* no es sino un conjunto de conversaciones de amigos, una sucesión de «charlas de café» articuladas narrativamente. De ellas se sirve Cortázar para reflexionar acerca de temas bien documentados a lo largo de toda su literatura posterior: la conciencia privada del intelectual y del artista, el comportamiento impersonal de la sociedad, el fracaso inevitable de cualquier ambición existencial, la misión de la literatura...

Si bien ahogados en ocasiones por un experimentalismo desacertado y desigualmente necesario, el lenguaje y los modos de Cortázar que conocemos están ya entrevistos en *El examen.* Aún inverosímil y artificioso, programado quizá con excesiva minuciosidad referencial, el particular clima fantástico cortazariano ocupa con aplomo su protagonismo característico. Resulta, sin embargo, demasiado estridente y exótico. Son decorados y absurdos próximos a Kafka, diseñados con exactitud para conducir la acción a buen puerto, ordenando sus diferentes necesidades expresivas. Son, en suma, elementos demasiado semejantes a puras alegorías o —en el otro extremo— a imágenes subconscientes que tibiamente recuerdan los modos automáticos del surrealismo.

El gran peligro del escritor romántico es el de abandonarse al sentimiento permitiendo que fluya en su libros incontenible e indiscriminadamente. Si ser romántico es una ventaja para el creador, serlo sin compuertas es una imprudencia. Cortázar lo sabía. Sus novelas siempre resolvieron de forma ejemplar ese conflicto. El necesario sentimentalis-

mo era corregido puntualmente con diferentes procedimientos distanciadores —el humor, la irracionalidad, la objetividad exacerbada...— que aliviaban la emoción. Se alcanzaba la realidad evitando precisamente la tentación de ser demasiado realista. *El examen* muestra los preliminares de este hallazgo. La lección está aprendida, pero su recitación es torpe aún. Los efectos expresivos, los anticlímax que suceden a los clímax, las descargas que secundan a los énfasis, son, visiblemente, elementos funcionales que se instrumentalizan al servicio de una causa, perdiendo así su verosimilitud e inutilizando en consecuencia sus virtudes distanciadoras. El resultado es el conocido: algunos chirridos de sensiblería y dogmatismo habitan la novela.

El tono general de *El examen*, en definitiva, es excesivamente discursivo. Los personajes no representan: recitan. El autor sabe desde el principio adónde quiere llegar, y va sumando los episodios precisos para hacerlo. Pero la albañilería es demasiado profesional, demasiado fría y razonable. Y esto, que habría sido una virtud para un narrador del realismo decimonónico o para un objetivista del *nouveau roman*, es para Cortázar un lastre deformante.

El mundo insuficiente

> *En la última parte de* Rayuela *dice que sabe que puede llegar a la otra orilla, pero que tiene miedo. ¿Cuál es su miedo? Tiene miedo de encontrar el otro mundo y que sea exactamente igual a este mundo.*
>
> Ieshaiahu Austridán, traductor de Cortázar al hebreo

Mucho más que ficciones, las ficciones de Julio Cortázar son —y singularmente lo fueron, en esos turbulentos años sesenta que exigían totems capaces de devorar los totems establecidos— modelos de conducta y reflejo ejemplar de la insuficiencia humana. Repetidos lugares comunes asoman en cuantas páginas glosadoras, críticas o exegéticas se han escrito sobre la obra cortazariana: la búsqueda permanente, el exorcismo del humor, la incomunicación irresoluble, el agotamiento último de cualquier sentimiento, el sometimiento cultural a unas pautas judeocristianas alienantes... *Rayuela*, sin duda, es la expresión máxima y más personal de estas propuestas, pero no es la única: el paisaje con figuras de cualquier texto cortazariano es siempre un mundo inequívoca e irremediablemente insuficiente.

En *El examen* está enunciado con admirable sencillez: «Curioso, la belleza que amamos está en el reverso de los triunfos». La proposición es una pescadilla que se muerde las colas existenciales: la belleza deseada deja de ser deseada —y aún de ser belleza— si se alcanza: su dominio —el triunfo— la despoja del valor que hasta entonces tuvo. El amor exige posesión, pero la posesión reduce ese amor aniquilándolo (salvo, tal vez, esa única forma de posesión auténtica de que hablaba Borges: la nostalgia). En términos urbanos, modernos y neo-occidentales, con un lenguaje personal e *intrasferible*, no deja de ser una nueva reescritura de ese viaje homérico en pos de una Itaca mucho menos valiosa que la ruta misma. La tesis —si de tesis puede hablarse— es conocida: es la búsqueda, y no la posesión, lo que le está permitido al hombre; razón de aquello

que escribía Sábato: «El triunfo (...) tiene siempre algo de vulgar y de horrible». Porque el triunfo —subrayaría Cortázar— nunca es tal.

En efecto, agrupados siempre en clanes de amistad prodigiosa y heroica, y sin embargo reducidos siempre a la más oscura soledad, los personajes de las fábulas cortazarianas vagan —y no hay otro verbo más preciso— por un mundo subterráneo sentimental e intelectualmente apocalíptico, por cuyos túneles inacabables sólo el comportamiento lúdico (esa coliflor que Juan mima y pasea por Buenos Aires como si fuera un bebé) y la ternura pueden ayudar a transitar. Sobre un discurrir razonablemente humano sojuzgan una actitud de bestias heridas, que bien se revuelven (como Abel, protagonista de un enigmático amor antiguo, que acecha algún propósito demente) o bien se tienden a agonizar sosegadamente (como Clara, envejecida en y por el dilema de un amor dividido en dos personas, ambas necesarias y ambas incompatibles).

No hay en *El examen* novedades, pero tampoco hay anacronismos (salvo los que el lenguaje aún vacilante procura, como señalamos arriba). Acaso el tinte localista (*El examen* es la novela más argentina de Cortázar, recorrida toda ella de reflexiones acerca del ser y el existir porteños) prive de alguna capacidad expresiva al texto. Buenos Aires, inevitablemente, es Argentina, mientras que París, recordemos, era nada más —y nada menos— «una gran metáfora». Pero esa *concretización nacional* de una parte del discurso no entorpece ni distrae el discurso mismo, que es el de siempre, el que conocemos ya. Y como en tantas otras ocasiones, es precisamente esta autofidelidad, esta recaída en los mismos fantasmas, lo auténticamente grato de la novela, la novedad más admirable.

Luis García Martín

Griffith o el nacimiento de un lenguaje

El espectador actual, ya sea en la penumbra de un cine o en el sillón que lo enfrenta a la mirilla de vídeo (penosa manera de ver películas, pero cine al fin) debe algo de lo que está sucediendo a David Wark Griffith. Desde la primera década del siglo XX, este ex actor, hijo de un coronel sudista, comenzó a forjar un lenguaje de imágenes con su propia estructura: el montaje. Esa gramática básica aún es la misma, más allá de matices de estilo y predominio de unos giros sobre otros. Sus mayores rasgos —el

uso expresivo del primer plano, el montaje paralelo (y el consiguiente «suspense»), movimientos de cámara...— no fueron invenciones suyas. La mayoría de estos recursos técnicos estaban ya presentes en los primitivos ingleses de la Escuela de Brighton o en el pionero americano Stuart Blackton. Pero el verdadero descubrimiento de Griffith fue la sistematización expresiva de todos estos elementos dispersos y a veces no valorizados por sus mismos artífices para llevarlos a la categoría de un lenguaje. Ahora, cuando todos estos elementos están incorporados a la percepción del espectador como algo habitual —incluso rutinario e «invisible»— parece difícil, sin un esfuerzo retrospectivo, pensar que alguna vez fueron audaces innovaciones, en un arte balbuciente y recién nacido.

Comienzos

David Llewelyn Wark Griffith nació en La Grange, Kentucky, el 22 de enero de 1878 y murió en Hollywood el 23 de julio de 1948. Actor teatral y luego de cine, dejaba atrás una frustrada ambición literaria. Escribió algunas historias para cineastas de la primera época, como Edwin Porter (el director del famoso *The Great Train Robbery,* 1903) antes de dirigir sus propios films, desde 1908. Ese año realizó 47 films y 138 el siguiente. Esta fecundidad no debe ocultar que en esos tiempos las películas eran breves, (de uno a cuatro rollos) y se rodaban en pocos días.

Cerca de 400 films realizó Griffith para la compañía Biograph, hasta que en 1913 la abandonó, cuando ésta se negó a producir películas más largas, a pesar de que el público ya aceptaba obras de cinco o seis rollos. La Biograph, en cambio, se negaba a distribuir su *Judith of Bethulia,* que tenía cuatro. Luego entró en la Mutual, (a la cual estaba asociado) lo mismo que a la productora Triangle, en la cual estuvo contratado junto a Thomas Ince y Mack Sennet. Con la Mutual dirigió varios films y en 1915 su célebre *El nacimiento de una Nación (The Birth of a Nation),* que tuvo un enorme éxito económico. En estos dos años, 1915 y 1916, fue director de producción en la Triangle y entonces, invirtiendo todas sus ganancias, produjo y dirigió *Intolerancia (Intolerance,* 1916), película colosal en todo sentido (material y artístico). Pero tanto la Mutual como la Triangle quebraron y Griffith vio desde entonces constreñida su independencia ante las deudas contraídas con los bancos; porque *Intolerance,* pese a su éxito, no pudo compensar su coste, tan desmesurado como el film mismo.

La personalidad del autor

La audacia innovadora de Griffith, al crear una narrativa cinematográfica cuyas leyes básicas aún subsisten, no debe ocultar que espiritual e ideológicamente era un hombre del siglo XIX. Y no sólo por haber nacido en 1878. Solía proclamar que era un caballero del Sur y que su padre había sido el coronel Jacob Griffith, héroe de la Guerra Civil —por supuesto en el bando Confederado— y ejemplo del carácter de Kentucky, No se sentía a gusto entre los «yankees» y prefería la cultura europea y las costumbres aristocrácticas de sus padres, pese a la pobreza de su juventud. Como otras familias sudistas, Griffith había heredado el orgullo de una época y un modo de vida, pero también la pobreza consecuente a la derrota.

Edward Wagenknecht, que lo encuentra la noche del estreno de *Orphans of the Storm* (1922), narró su impresión ante el solitario egocentrismo de Griffith: «Te tomaba y de pronto te dejaba; uno no podía estar seguro de si te estaba escuchando o no. Como diría Henry James, tú estabas por entero con él, pero él no lo estaba del todo».

Griffith se casó dos veces, pero sus matrimonios no duraron; irónicamente, por su concepción y sus herencias era un admirador de la familia sólida y feliz. Sin embargo, vivió solo y casi siempre en hoteles. Otra de las peculiaridades de su formación victoriana fue su predilección por las heroínas adolescentes. Así, llevó a la fama a las hermanas Lillian y Dorothy Gish, a Mary Pickford, Blanche Sweet, Mae Marsh... Según testigos presenciales, solía ser alternativamente dulce y rudo con ellas, ejerciendo su poder. El historiador y documentalista Kevin Bronlow anota que una vez empleó seis horas en lograr que Carol Dempster llorara lágrimas verdaderas porque no le gustaban las lágrimas de glicerina. Quizás esa mezcla de sadismo y represión moral victorianas hizo que lograse en *Broken Blossoms (El lirio roto,* 1920) uno de los más memorables retratos de la crueldad. Como quizá se recuerde, es la historia de una tierna jovencita martirizada por un padre borracho y brutal. Un joven chino se enamora de ella (es un amor casto y apenas insinuado) y trata de protegerla, pero el padre, retornando después de haber perdido una pelea como boxeador, la mata en un acceso de furor. El chino lo mata a su vez y se suicida. Con esta suscinta trama melodramática, Griffith consigue un climax de admirable sobriedad trágica, en un tratamiento intimista que se aproxima al futuro Kammerspiel.

Junto a su caballerosidad sudista y a su sensibilidad para expresar un combate entre la belleza y la fealdad, el bien y el mal, Griffith profesaba un declarado racismo, que se manifiesta sobre todo en *The Birth of a Nation (El nacimiento de una Nación,* 1915) que fue el primer gran largometraje americano y, por otra parte, un éxito memorable del cine. Dice Eric Rhode: «Desde el microcosmos de la familia, Griffith soñó proyectar el macrocosmos de los mundos, reales e imaginarios. Pero sería una equivocación tomar el título de *El nacimiento de una Nación* literalmente, como la celebración de algún acto de nacimiento familiar. Aún en su primera parte, —que cubre los acontecimientos que llevan a la Guerra Civil y la incluyen— su interés en mostrar cómo el conflicto, con toda su destrucción, desemboca en una fraternidad subyacente entre los antagonistas, es secundario ante su propósito esencial: el aislamiento y la virtual expulsión de las fuerzas extrañas que siente más hostiles hacia la familia. Desde los títulos iniciales, donde afirma que "traer los africanos a América fue sembrar la primera semilla de la desunión" hasta las secuencias finales, donde el Ku Klux Klan cabalga para salvar a algunos blancos sitiados, su deseo es mostrar al Negro como el mayor peligro para los valores que más aprecia».

Lo más inquietante de este racismo es que está asumido como un valor moral indiscutible, como la expresión de la defensa de la honestidad y la virtud. No lo justifica, pero sí lo explica un hecho conocido: Griffith, como muchos otros americanos nacido en el Big Sur, consideraba a sus antiguos esclavos como ingratos instrumentos de la malvada concupiscencia económica de los «yanquees», que habían invadido y destruído su patria. Esto, aún hoy puede percibirlo cualquier viajero que pase por Louisiana o Tennesee, por ejemplo, a pesar del tiempo transcurrido y las medidas de integración paulatinas.

Hay una escena en el film que a la vez define el rechazo hacia el negro, por parte de Griffith, como la inconsciente admisión de su importancia. Es un cuadro idílico, donde se ve a dos enamorados en pleno cortejo, mientras al fondo se ve a los negros recolectando algodón. La escena no está construída por azar: se puede inferir que «toda la gracia idealizada de los amantes y la clase de civilización que representan, depende de la silenciosa industria de los negros».

Por otra parte, quizá lo más incómodo de esta visión racista y mesiánica es que sustenta una verdadera obra de arte cinematográfico. Pese a su historia rudimentaria y fanatizante, *The Birth of a Nation* poseía un auténtico aliento épico, que sobresalía en sus escenas exteriores, donde la alternativa de planos cortos y planos generales (a veces unidos por panorámicas) ya anticipaba un lenguaje expresivo más complejo y sutil que todo lo conocido hasta entonces. En cambio, muchas escenas de interiores todavía se resentían del estatismo y tosquedad del cine primitivo.

Con el enorme éxito de *The Birth of a Nation* Griffith pudo emprender su mayor aventura, la ciclópea *Intolerance* (1916), cuyo coste se calculó entonces en 2 millones de dólares. Si se piensa que en 1936 se calculó que su presupuesto se elevaría entonces a 20 millones, puede imaginarse su coste actual, seguramente superior a la de las más fantásticas elaboraciones de Spielberg. Su éxito de público fue relativo y la entrada de Estados Unidos en la primera Guerra Mundial contribuyó a un desastre económico para Griffith, que había financiado en gran parte su obra. Se sabe que tuvo que arrastrar deudas hasta su muerte y que perdió su independencia de director-productor, debiendo trabajar para otras compañías, hasta que en 1931 deja de dirigir.

Intolerancia y el montaje

Subtitulada *Love's Struggle through the Ages,* comprendía cuatro episodios que se desarrollaban primero sucesivamente y luego encadenándose entre sí por un constante entrecruzamiento. *Intolerancia* es todavía uno de los más audaces ejemplos de montaje alternado. Eran respectivamente una «Historia Moderna» *(The Mother and the Law);* «The Judean Story» *(The Nazarene);* «The Medioeval Story» y «The Fall of Babylon». Un «Epílogo», profetizaba un futuro Armagedón y la liberación de todos los hombres y mujeres a través de la bondad. Cada episodio estaba ligado en su alternancia por la imagen simbólica de Lillian Gish como la «Madre que mece la cuna». La unidad de inspiración estaba dada por la idea inicial: «la intolerancia combatiendo el amor y la caridad».

«Mis cuatro historias —decía Griffith— se alternarán; al comienzo sus ondas estarán separadas, lentas y calmas, pero poco a poco se aproximarán y se harán más grandes, cada vez más rápido, hasta que en el desenlace se mezclarán en un solo torrente de violenta emoción». El episodio contemporáneo, «La Madre y la Ley», se basaba en un caso judicial real. Tras una huelga severamente reprimida, el protagonista (Robert Harron) se traslada a la ciudad y se casa. Es acusado falsamente de asesinato y una hora antes de la ejecución, la verdadera autora del crimen confiesa. El salvamento del joven permite un emocionante uso del montaje paralelo. Este episodio había sido concebido y casi totalmente producido en 1914, a continuación del rodaje de *El nacimiento de*

una Nación, y proyectado como un largometraje independiente. El tema y su denuncia de los métodos empleados por ciertos industriales para reprimir huelgas mediante policías privados y armados que a veces llegaban a matar a los obreros, resulta bastante insólito después del contenido del film anterior. Los «Thugs», como son llamados en la historia, no son otros que los Pinkerton, que fueron condenados por la justicia por los hechos reales en que se basaba el film.

La historia de Judea trataba el conflicto entre Cristo, los fariseos y Roma; la «Historia Medieval» se ubica en 1572 y trata la persecución de Catalina de Medicis hacia los hugonotes y culmina con la Noche de San Bartolomé; «la Caída de Babilonia», narra la destrucción de Babilonia a manos de las tropas persas de Ciro, en el 539 a.C.

Como anotamos antes, el estilo de *Intolerancia* se basa sobre todo en el montaje paralelo de las acciones y la alternancia de los planos por corte (Croos-cutting), de modo que unifica los hechos que suceden en cuatro tiempos (cuatro épocas) y diez lugares diferentes. En la última parte del film, Griffith usa abundantemente el montaje rápido de esos cuatro tiempos, en un verdadero torrente de imágenes entrecruzadas que constituyen una verdadera obra maestra. Para la historia anecdótica (para el público de su tiempo también) impresionaron las espectaculares secuencias de la fiesta de Baltazar en Babilonia. Los decorados eran tan grandes —los más enormes de la historia del cine— que para fotografiarlos por entero Griffith tuvo que rodarlos desde un globo. Cuatro mil extras, caballos especialmente entrenados y elefantes, se utilizaron en estas escenas de masiva grandiosidad, precedente de tantos «colosos» hollywoodenses de inferiores perspectivas.

Aquello que perdura

Aparte de estas obras tan ambiciosas como costosas, hay que recordar que Griffith tiene un período anterior —el de sus películas breves, entre 1908 y 1913— en que sienta las bases de su técnica y su estilo. Antes de Griffith no existía lo que actualmente se llama un director. El operador era quien hacía la película y se limitaba, por lo general, a fotografiarlo todo, en un cuadro generalmente estático. Por eso, la fotografía solía ser excelente y las acciones divertidas e interesantes. Pero todo sucedía dentro de ese rectángulo, sin las conexiones expresivas y dinámicas que luego se exploraron a través de los diferentes ángulos y tamaños de la imagen, el movimiento de la cámara y el montaje, que rompían el espacio y el tiempo únicos.

Un ejemplo de la época puede dar idea del genio de Griffith, su sentido del lenguaje posible: en 1902 se rodó un film titulado *Bicycle Police (Policía en bicicleta)* que consistía en una persecución en ese vehículo y destinado, sobre todo, a mostrar la actividad de un cuerpo móvil de la policía neoyorquina relativamente nuevo entonces. Para ello se montó la cámara sobre un vehículo que seguía desde atrás a los perseguidos. «Aunque la cámara se movía —comenta el profesor William K. Everson [1] su posición se man-

[1] *En una entrevista de Edward Goldberger, en el libro* Antología del cine norteamericano, *de Donald E. Staples. Marymar Ediciones, Buenos Aires 1976.*

tenía estática durante toda la persecución. Se filmaba desde un solo ángulo. Nadie parecía comprender que colocando la cámara sobre un camión que fuera *delante* de los personajes se podría modificar el punto de vista e incrementar la tensión mostrando cómo se acortaba la distancia entre el perseguido y los perseguidores». Algo semejante ocurría con el famoso *travelling* sobre góndola en un film sobre Venecia o con los primeros planos de Hepwoerth o los primitivos de Brighton. Sus autores no parecían comprender las posibilidades del medio utilizado.

Por supuesto Griffith no inventó el primer plano ni la alternancia del movimiento, pero sabía instintivamente que no se limitaban a un mero artificio técnico. Cuando veía al cámara en movimiento decía «¿Por qué no la colocamos adelante, al costado y atrás y damos a estos films un verdadero sentido de movimiento?». Desde el principio Griffith comprendió esas posibilidades expresivas y las fue desarrollando.

La primera película de Griffith fue *The Adventures of Dolly,* en 1908. En la misma intervenía al principio como actor y argumentista. Pero el director cayó enfermo y lo pusieron a dirigir. En ese momento decisivo, un hombre que no estaba interesado en el cine y que creía tener más talento como dramaturgo, descubrió intuitivamente un nuevo mundo. El film era un pequeño melodrama, muy simple, pero ya se advierten ciertos atisbos de montaje, utilizando el paisaje. Los personajes también actúan en exteriores reales. Griffith no empleó ningún título, pero la historia se comprendía a través de las imágenes. Resulta notable, en un hombre que jamás había hecho una película. Desde entonces, sus pasos se hicieron más seguros y maduró esas posibilidades con enorme rapidez.

Para no extender excesivamente este análisis, baste decir que si se estudia una serie de films corrientes de esa primera época —los de la compañía Edison, por ejemplo, o los de la misma Biograph, donde trabajaba Griffith— junto a otros de este autor, incluso de fechas anteriores, la diferencia es enorme. Los mismos temas, duraciones y elementos, tienen en Griffith una vida auténtica, una atracción dramática de la cual carecen sus contemporáneos; la causa es la antes citada: no se limitaba a encuadrar y unir escenas mecánicamente. Aunque en el régimen anónimo y mecánico de la producción de la época Griffith no tuvo imitadores, sí produjo una influencia en los años siguientes. Baste decir que directores como Erich von Stroheim, Chester y Sidney Franklin, Raoul Walsh, Allan Dwan, W.S. Van Dike o Tod Browning trabajaron con él como asistentes o aprendices. Incluso John Ford, como recuerda William Everson, trabajó como extra en *El Nacimiento de una Nación.* Los mejores desarrollaron luego un estilo propio. Pero todos aprendieron de Griffith el lenguaje básico del cine.

Esa gramática básica, que ahora aparece tan indiscutible que no se advierte, fue su herencia. Siguiendo con ese símil, era como si nadie supiera utilizar los puntos, las comas, los paréntesis. Griffith comenzó por ponerlos en los sitios adecuados.

Un buen ejemplo de esta curiosa ceguera, que sólo remueven en cualquier arte u oficio quienes carecen de rutinas y prejuicios, lo representan ciertos films que en Estados Unidos decidieron alargarse hasta el largometraje, es decir películas de una hora o más de duración. Una de ellas es un *Count of Montecristo,* de 1912. Como otras de la época, que quisieron imitar el «Film d'Art» francés, como *L'Assassinat du Duc de Guise,* eran versiones casi literarias de piezas teatrales, con largas poses estáticas don-

de los actores recitaban y gesticulaban de esa guisa... Naturalmente eran «cuadros» rodados en planos generales, con lo cual retrocedían incluso ante films más dinámicos del mismo Griffith hechos con anterioridad. La importancia histórica de ese film era que su protagonista fue James O'Neill, un actor famoso en esa época y que era el padre de Eugene O'Neill.

Este fue su único registro cinematográfico y por eso, cuando Laurence Olivier representó *Long Day's after Night,* pidió una copia para estudiar el estilo de uno de los más grandes actores de principios de siglo. Pero no pudo aprovecharlo porque solamente se lo ve en planos de conjunto...

En general, Griffith parecía más interesado en cómo hacer de cualquier tema un objeto de narración cinematográfica que por los contenidos en sí. En los significados era siempre un hombre del siglo XIX, un «victoriano», cuyo modelo literario era Dickens. Esto contrastaba vivamente con la novedad de su estilo y su técnica. Sin embargo, en la década del 20, se acercó a problemas más próximos, como en *Isn't Life Wonderful?* (1924) donde mostraba una ácida pintura de los problemas de la Alemania de posguerra, con la inflación y la miseria. Una obra que ahora se ve precursora de ciertos films alemanes como *Die Freundlose Gasse (La calle sin alegría,* o *La máscara del placer,* 1925) de G.W. Pabst. También el poemático *Brocken Blossoms* anuncia el intimismo del *Kammerspiel* alemán.

Aún más visible es la influencia que su estilo de montaje ejerció sobre los cineastas rusos, como Eisenstein y Pudovkin, que fueron sus fervientes admiradores.

En forma más intelectual, Eisenstein desarrolló sus teorías de montaje partiendo de Griffith, pero poniendo el acento en el choque ideológico de la composición. Sin embargo, como anota William K. Everson, «podemos tomar escenas específicas de films de Griffith, como *Intolerance, Way down East* y *Orphans of the Storm* y encontrar sus exactas contrapartes en grandes películas rusas como *Oktiobr (Octubre,* de Eisenstein) y particularmente *Mat (La madre)* de Pudovkin, en las cuales todo el clímax es tan igual al de *Way Down East (Las dos tormentas)* que casi parece que materialmente lo hubieran copiado».

Curiosamente, el montaje dramático de Griffith perduró más que el difícilmente imitable montaje ideológico del cine soviético, que invitaba a que sus elementos fueran completados en la mente del espectador. Ambos, por fin, fueron rechazados en los años 60 por teóricos como André Bazin, que rechazaban esta forma narrativa como una manipulación ideológica sobre el espectador. Para ellos, tiene más valor el film no estructurado en esa fragmentación parcial de la realidad, el que desarrolla las potencialidades creadas en el interior del plano, con lo cual optaban por el ritmo y el tempo de los planos —secuencia, sin cortes. Tanto este extremo —un infinito plano-secuencia de la realidad— como el discurso fundamentado en la relación dialéctica exclusiva del montaje intelectual, se han mostrado precisamente como soluciones extremas y parciales.

La aparición del sonido terminó con gran parte de los recursos narrativos del montaje, pero valorizó otros, que tenían que ver tanto con el tiempo y el espacio como con ese ya antiguo descubrimiento del montaje: la yuxtaposición de dos planos nunca es una suma, sino una multiplicación expresiva.

Todas estas elucubraciones teóricas no bastan para calificar una obra de arte y los conceptos de modernidad o de anticuado (calificativo que ya se daba a Griffith a fines de los años 20) no parten de su verdadero contexto. Ante esto, la contemplación actual de los films de Griffith puede partir de dos actitudes diferentes: verlos en su perspectiva histórica, o sea en su contexto temporal, o como una obra en sí, olvidando que es muda, hecha hace sesenta o setenta años, sin el color virado que Griffith utilizaba para caracterizar ciertos climas y que ha desaparecido en las copias actuales.

El resultado puede ser aleccionador. Los films que en los años 20 parecían más modernos y refinados, como los que protagonizó Rodolfo Valentino, parecen ahora arcaicos, piezas de museo. Mientras que obras como *El lirio roto* o *Huérfanas de la tempestad* pueden aparecer como vivencias de un modo desaparecido pero conservan su verdad y emoción, y no parecen arcaicas. Alguna vez, Alfred Hitchcock dijo: «Cada vez que vemos hoy una película, hay algo en ella que empezó con Griffith». Por eso, cuando vemos uno de sus films, es como descubrir en sus orígenes algo que ya forma parte de nuestra forma de vivir con las imágenes.

José Agustín Mahieu

La anatomía del deseo*

Existe y late en la escritura —lo ha señalado Odiseas Elytis con insistencia, recurriendo a la prosa— el concepto de la poesía como confesión íntima. De acuerdo con la convicción del poeta griego en *Cartas boca arriba,* esta perspectiva de la creatividad lírica representa e implica un punto de partida. La *confesión* se enriquece con un carácter casi nietzscheano, poniéndose en marcha, *transformando el paisaje*, la realidad, y conjugando en múltiples sentidos la noción personal de la escritura, la artesanía del verso, y asimismo la dimensión universal de aquella vivencia humana que trasciende sus límites originarios.

* *Carlota Caulfield,* El tiempo es una mujer que espera, *Editorial Torremozas, Madrid, 1986; 70 páginas.* Oscuridad divina, *Ediciones El gato tuerto, San Francisco, California, 1985; 63 páginas (obra distinguida con la Mención de Honor en el IV Certamen de Poesía «Mairena», celebrado en Puerto Rico, en 1983).*

Es entonces cuando Elytis revela los motivos de ese laborar en el tránsito que sitúa al individuo en su entorno, entendido éste como proyección del propio sentir, paisaje en lugar de escenario: «He aquí por qué escribo. Porque la poesía comienza allí donde la última palabra no la posee la muerte». En esta confesión, en este reconocerse que supera límites, se encierra ese matiz inmenso que dilucida las diferencias entre el ánimo de inmortalidad y la voluntad de vida. Y también, sobre esa distinción apoyada en los detalles, la actitud del poeta. Siguiendo a Elytis, esta actitud sólo puede denominarse generosidad.

Tres títulos establecen la condición poética de Carlota Caulfield conforme a una evolución semejante: *Fanaim, A veces me llamo infancia* y *El tiempo es una mujer que espera.* Un cuarto poemario, *Oscuridad divina,* prolonga esa trayectoria, resaltando con elementos entrelazados por una ardorosa y voluntaria desnudez de lenguaje, un paso que concilia los planteamientos de noble ambición lírica y el —ya apuntado— ejercicio de generosidad que tiende hacia el universo. Y en este caso, *Oscuridad divina* se define como un libro de diosas, un libro de libros que reproduce con un timbre contundente, aunque sereno, un tránsito singular. El proceso que Walter Benjamin describió en las últimas páginas de su emotivo ensayo *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres.* En cierto modo, una actitud para vivir frente al mundo, sin renunciar a la palabra.

De acuerdo con esa unidad de credo e intuición que caracteriza el proceder literario de Benjamin, el lenguaje pasa de ser el factor material de la comunicación entre los individuos para transformarse, en la historia grande y pequeña de la humanidad, en lo cotidiano, en el saber de los cronistas, en la vida del lenguaje, y en la existencia de los artistas y de la cultura, en el medio que transmite en sí y por sí mismo un ser espiritual. No se trata, por tanto, del acercamiento a una ficción, a un personaje ni a una noticia urgente, como las manejadas en las novelas por el pragmatismo de Evelyn Waugh, sino de una realidad dotada de corazón que atraviesa la naturaleza y el tiempo como «una consigna secreta», tendiendo hacia Dios —como sostenía Benjamin—, y/o hacia los dioses —como mantiene Caulfield—, plasmando la metamorfosis de la lengua humana en lengua divina.

Queda implícita, en consecuencia, una redefinición de la poesía entre las líneas del lúcido estudio de Benjamin, de la que es deudora gran parte de la lírica moderna, al igual que la narrativa que surge tras Kafka, asumiendo la categoría subterránea de la obra de éste, esclarecida por el autor de *Iluminaciones.* Debe reseñarse, no obstante, la indiferencia general que ha pretendido anular las tesis de Benjamin cuya obra ha cobrado valor, como reflejo de los misterios que la escritura pretende rescatar, en oposición a la verborrea críptica de Lyotard —respecto a la llamada «narración postmoderna»—, a la deshumanización intelectualista que impone el juego de la cámara del «nouveau roman», al tedio del realismo social —como una variante del peor de los costumbrismos—, y la novela que emplea la historia como excusa.

Si esta disgresión, a propósito de Benjamin, tiene un significado literario específico, no se concreta en exclusiva en el campo narrativo, sino también en el de la poética, y con rasgos singulares. En lo que afecta a la obra de Carlota Caulfield ello es fácil de advertir, por el modo en que coinciden los motivos de naturaleza lírica y novelística.

Pero si bien se mencionaba más arriba que se registran tres etapas en la evolución de Caulfield como poeta que ilustra a través de lo recóndito de la conciencia, de las experiencias y las imágenes interiorizadas, y de las certidumbres del mundo —etapas que se confunden con la publicación de sus tres primeros libros—, el contraste que desvela sus avances materiales, se concreta en el sorprendente tratamiento del lenguaje al que asistimos en *El tiempo es una mujer que espera* y *Oscuridad divina.* Acaso anticipándonos a la exposición de la semblanza próxima de la obra de Caulfield, ha de señalarse que nos hallamos ante un culto carnal del lenguaje, que resulta de una experiencia física de la realidad que se depura sobre el papel como memoria y afirmación espiritual.

Sin embargo, sobre esta idea inicial acerca de lo que hasta ahora es la producción de Carlota Caulfield, debe especificarse que el rasgo esencial de sus relaciones con el lenguaje —hasta cierto punto, como sucede con la evolución, «la apertura hacia las fuentes del ser», según Octavio Paz—, se cifra en la diversidad.

En efecto, en esa constante adhesión física, carnal, erótica, amorosa aunque no romántica, sentimental, de sensualidad militante y anatomía interiorista, surgen con nitidez las variaciones de concepción a que aludíamos y que no pueden soslayarse.

De una parte, distinguimos una vocación narrativa que estructura el trabajo poético de Caulfield, con protagonismo central hasta *El tiempo es una mujer que espera.* De otra, la espiritualidad cobra rasgos muy concretos —exploración y comprobación en el mismo fluir del *retrato,* de las vivencias, del mundo y del *yo*—, a partir de *Oscuridad divina,* que supone antes que nada un canto consagrado al misterio, asimilado éste como sinónimo de la emoción sufrida, deseada o impuesta ante el abismo.

Un abismo cotidiano.

Por *El tiempo es una mujer que espera,* asistimos a un viaje de doble sentido, en paralelo con el desplazarse real de Caulfield desde el área de sus raíces irlandesas —añoradas cual un enigma que toma cuerpo en su Cuba natal—, hacia la esfera de la cultura consumista norteamericana —frente a la que el poemario opone el jazz— y al fin, como un efecto pasional y apasionante, hacia la tierra española, que relaciona a la mujer con otra rama de sus antepasados. Vemos así que en este paso intermedio —centrado por el gigante del Norte— persiste el vínculo común al itinerario, el lenguaje, tabla de salvamento, desafío de Sísifo, redención condenatoria, lo que sirve de fundamento para plasmar casi con una técnica puntillista la cadena de estaciones que aglutina la conciencia, entendida como *cuerpo,* en su relación efectiva con la realidad, con el mundo.

> Detrás de mis espejuelos de sol
> te miro
> y encuentro la carta
> que nunca me escribiste
> fechada en Madrid hace varios siglos.
>
> («Es la palabra»)

La exploración significa preguntar a la nada, inquirir a lo desconocido, verificar un punto de partida (la soledad y la ausencia y las sensaciones quedan confrontadas y complementadas como principios morales a la memoria, a la conciencia, al cuerpo, baluar-

tes del ser), y vivir en el vértigo del movimiento incesante, amar un sueño táctil, despreciar el silencio de la parálisis y del destierro.

Una ciudad toma dimensión real ante mí
surgida de mis sentimientos
de permanente pérdida.

(«San Francisco»)

Es el gran salto de las sensaciones primitivas a la soberanía física del cuerpo y la voz en tres planos (temporal o cultural, existencial, y sentimental o amoroso), que coinciden con la referencia de la estructura, con la división concreta y literal del poemario en tres períodos: «Más allá de mis sensaciones», «Anotaciones franciscanas» y «Viaje en el tiempo de mi asombro». De este modo, con este ritmo, queda expuesta una ley de coherencia que revela el rigor de la escritura de Carlota Caulfield en su relato desgajado. El asombro nace con la liberación del cuerpo, en el cuerpo.

En ti descubrí las tantas geografías
de mi deseo.
Contigo bebí tu nostalgia
por Dashiell Hammett.

(«Levemente»)

Ese viaje de doble sentido, ir y venir, queda propuesto, en consecuencia, como un trascender perpetuo la personalidad y el paisaje. Queda atrás la seducción de la muerte para abordar la fascinación difícil del *no-morir.* Este empeño brota con una pujanza cargada de connotaciones mágicas en *Oscuridad divina,* a manera de una reconstrucción donde las secuencias y las figuras de rango espiritual disimulan la suavidad de la piel en el desnudo, el color del gozo y la indefensión incesante e insaciable en que se agita el deseo.

Mas no por ello puede reprocharse a Carlota Caulfield que regrese a una cadencia de orden narrativo. La contradicción complementaria de las formas, el choque brutal de las sensaciones, el reto cotidiano de sus invocaciones paganas —y sin embargo tan religiosas, al asumir la pasión cual una causa vital— y la música de sus versos no sólo delatan un juego estructurado de visiones y figuras, sino una identidad de fondo y forma, la fusión final entre el verbo, el sentido, el cuerpo, la acción y, de nuevo, el deseo.

Porque se halla en el deseo el constante encarnarse y reencarnarse de esa interioridad corporeizada —en la palabra, en las sensaciones, en la memoria— al abordar y enfrentarse con la realidad. Al menos, con un tono peculiar, en los versos de Caulfield y en el anhelo poético que los sostiene:

Mis manos se entretienen con el narciso

Mi cuerpo es una granada madura
Sucumbo
Soy fecundada.

(«Perséfone». Libro III, de
Oscuridad divina.)

De este anhelo poético habría que destacar analogías. Su aproximación a las búsque-

das de autores españoles como J.M. Plaza, Juan Malpartida, Amalia Iglesias, o Ana Rosetti, no resulta casual. Tampoco son casuales los homenajes que Caulfield presenta como acontecimientos inseparables de su curiosear ingenuo y perverso en el trayecto, respecto a Pere Gimferrer, Antonio Porpetta o Juana Rosa Pita, sino destellos de una confirmación que se plantea sin espectacularidad.

Otra identidad cuya raíz puede situarse, en un plano estético, en la cultura narrativa de la que Caulfield extrae algunos elementos de su lírica intensa y delicada a la vez la distinguimos en aquella que relaciona su obra con una invocación perpetua que conforma de modo paulatino un gran relato. Y sobre esta búsqueda difícil y consumada en el impacto, en el frío flamígero de un amor de apariencia platónica, el embriagador barroquismo de las imágenes. Carlota Caulfield ha simultaneado sentimientos que se enfrentan, por lo común, y realiza esa panorámica de la sensibilidad con la austeridad como pretexto. Ahondando en esta vía de enmascaramiento, ha penetrado, a través de una escritura que desgrana plegarias, súplicas, juramentos, maldiciones, leyendas, misterios y murmullos, en la fisonomía plural de la mujer, creando un lenguaje subterráneo para un universo clandestino, aunque de naturaleza divina. Es el proceso por el que la mujer asume a la mujer.

Tomando la composición narrativa como elemento revelador de semejanzas, metáforas (la abundancia de metáforas en *Oscuridad divina* sólo es comparable a la multitud de facetas recogidas en ese regreso dialogante hacia la mujer, a través de los nombres de los mitos femeninos), y como símbolo eje de una ética crítica, Carlota Caulfield se vincula desde la poesía a las inquietudes humanas que Christa Wolf, Marguerite Duras o incluso Jennifer Johnson han desentrañado en sus novelas, desde posturas estéticas casi opuestas.

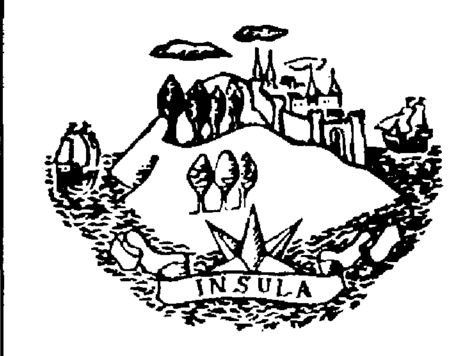
El esfuerzo para documentar el instinto desde perspectivas históricas revela esa técnica de hierro, mediante la cual es posible, e incluso sencillo, referirse a los sentimientos.

En otro sentido, como ha resaltado la poeta Juana Rosa Pita, al estudiar *Oscuridad divina,* esta multiplicidad encubierta en formas clásicas de la poesía universal, concilia el haikú con la greguería, el aforismo con la oración, reafirmando unas raíces claramente líricas. Pero ello ha de ampliarse, en cuanto que Carlota Caulfield apunta una encrucijada a través de sus versos.

La encrucijada a la que aludimos se materializa en ese territorio donde todas las formas del lenguaje quedan comunicadas o incluso integradas por lazos soterrados, como un idioma espiritual, como evidencia del itinerario que arranca de la pavesiana defensa individual, hasta delimitar el ámbito de un retorno de la conciencia, enriquecida y lúcida, que se ejecuta *con todo el cuerpo*. Esta encrucijada donde palpita la fraternidad profunda de la apariencia de la palabra y la existencia de la piel, nos conduce asimismo a la síntesis entre la necesidad del relato (incluso como origen inspirador) y la reivindicación inevitable, pero no fatal, que nos depara el verso. Caulfield fundamenta así, desprendiéndose de los compartimentos estrechos de los géneros y de los catálogos puristas o herméticos, la autenticidad de sus fuentes, y el trazo riguroso que genera ecos y cosmos al amparo del poema, en su desarrollo.

En un terreno indefinido y neutral queda el tiempo. Esa negación del mito y de la humanidad requería una personificación que la poesía de Carlota Caulfield le ha concedido como una despedida, que se efectúa sin odio: la mujer. Siempre la mujer, que espera y acusa el asombro, sin detener sus pasos, como música de la voz desnuda en la rebelión, en la revelación, al seducir, al fantasear, al sufrir y al querer. Y por ello, en cuanto mujer —siempre mujer—, también como viaje. Siempre como errar de los ojos, del sexo, de las manos, de la inteligencia, de la memoria o del deseo. Desgarrando la oscuridad desde la piel.

Francisco J. Satué



INSULA

Fundada por ENRIQUE CANITO
Director: JOSE LUIS CANO
Secretario: ANTONIO NUÑEZ
Redacción: CARLOS ALVAREZ-UDE

Número 447 **Febrero 1984**

HOMENAJE A ORESTE MACRI

Artículos de JORGE GUILLEN, PILAR GOMEZ BEDATE, ANGEL CRESPO, LUISA CAPECCHI y GAETANO CHIAPPINI.

Además, artículos de CESAR ANTONIO MOLINA, JULIAN GALLEGO, ADELINA BATLLES GARRIDO, JAIME SILES, LUIS SUÑEN, EMILIO MIRO, DOMINGO PEREZ MINIK, JOSE LUIS CANO, ALBERTO FERNANDEZ TORRES y ANTONIO CASTRO; tres sonetos de ANTONIO GALA; un cuento de MIGUEL HERRAEZ; ilustración de RICARDO ZAMORANO, y notas de lectura de GUILLERMO CARNERO, ARTURO RAMONEDA SALAS, FELIX REBOLLO SANCHEZ y PILAR GOMEZ BEDATE.

Un volumen de 20 págs, 435 × 315 mm., 250 pesetas.

Precio de suscripción:

	ESPAÑA	EXTRANJERO
Año	2.500 ptas.	3.250 ptas. (25 $ USA)
Semestre	1.500 ptas.	1.900 ptas. (15 $ USA)
Número corriente	250 ptas.	325 ptas. (2,50 $ USA)
Año atrasado	3.125 ptas.	3.900 ptas. (30 $ USA)
Número atrasado	300 ptas.	390 ptas. (3 $ USA)

Redacción y Administración:

Cardenal Cisneros, 65
Teléfs. (91) 445 47 08 (Redacción) y 445 47 16 (Administración)
MADRID-10

EL UROGALLO

Revista literaria y cultural

N.º 14 JUNIO 1987

FERIA DEL LIBRO

• Todo sobre la Feria.
• Novedades editoriales.
• Artículos críticos de Javier Echeverría, Luis Alberto de Cuenca, Vicente Molina Foix, Luis Antonio de Villena, José Carlos Plaza, Jesús Pardo, Manuel Ortuño, José Manuel Morán, Julio Gil, José Jiménez y Emilio Pascual.

THOMAS BERNHARD

• Autobiografía.

TOROS

• Episodios pintorescos y extraordinarios de viejas corridas de toros.

CUADERNO DE EL UROGALLO
ESPECIAL NICARAGUA

• Colaboraciones de Salman Rushdie, José Coronel Urtecho y Sergio Ramírez.

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO

Revista de Economía Política

Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina (CEPAL).

N.º 10 **Julio-Diciembre 1986**

SUMARIO

EL TEMA CENTRAL: «DESARROLLO REGIONAL. NUEVOS DESAFIOS»

- Paradigmas, modelos y estrategias en la práctica latinoamericana de planificación regional, por *Carlos A. de Mattos.*
- Processos espaciais de acumulaçao de capital no capitalismo tardío, por *José Marcelino Monteiro da Costa.*
- Economía política de la descentralización y planificación del desarrollo regional, por *José Luis Curbelo.*
- Movimientos sociales regionales. Apuntes para la construcción de un campo empírico, por *Roberto Laserna.*
- Planificación regional en países de pequeño tamaño: desafío y opciones en los países de la cuenca del Caribe, por *Eduardo Rojas.*
- Las relaciones financieras intergubernamentales y el desarrollo regional, por *Ernesto Carranza.*
- La articulación Estado-Región: clave del desarrollo regional, por *Sergio Boisier.*
- A questao regional no Brasil: traços gerais de su evoluçao histórica, por *Wilson Cano* y *Leonardo Guimaraes Neto.*
- Desarrollo regional, liberalismo económico y autoritarismo político: Chile, 1973-1984, por *José Abalos* y *Luis Lira.*
- Las políticas urbano-regionales en México (1915-1985), por *Gustavo Garza.*
- Consideraciones críticas en torno a la política de desarrollo de desarrollo regional en Venezuela, por *Luis Zambrano Sequin.*
- Políticas de estabilizaçao económica: a dimensao regional, por *Paulo Roberto Haddad.*
- Políticas recesivas, distribuçao de renda e os mercados regionais do trabalho no Brasil: 1981-1984, por *Gustavo Maia, Carlos Osorio* y *José Ferreira Iramiao.*
- Planificación regional y ajuste con crecimiento en América Latina, por *Fernando Ordóñez.*
- La problemática regional en España tras la integración europea, por *Gumersindo Ruiz* (coordinador). nador).
- Andalucía en el contexto nacional y europeo, por *Gumersindo Ruiz* (coordinador).
- Desenvolvimento regional e integraçao económica. Un pequeño pais con grandes desequilibrios: Portugal, por *Antonio Simoes López.*

FIGURAS Y PENSAMIENTO

- José Martí, por *Felipe Pazos.*
- El pensamiento industrial español, por *José Antonio Alonso.*

- Suscripción por cuatro números: España y Portugal, 3.600 pesetas ó 40 dólares; Europa, 45 dólares; América y resto del mundo, 50 dólares.
- Número suelto: 1.000 pesetas ó 12 dólares.
- Pago mediante talón nominativo a nombre de Pensamiento Iberoamericano.
- Redacción, administración y suscripciones:

Instituto de Cooperación Iberoamericana
Revista Pensamiento Iberoamericano
Teléf. 244 06 00 - Ext. 300
Avda. de los Reyes Católicos, 4
28040 MADRID

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....

con residencia en ....

calle de..., núm.............. se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de...................................... de 198.....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCION

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	4.500	
	Ejemplar suelto	400	

		Correo marítimo $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	45	60
	Ejemplar suelto	4	5
USA, Africa	Un año	45	90
Asia, Oceanía	Ejemplar suelto	4	7
Iberoamérica	Un año	40	85
	Ejemplar suelto	4	5

Pedidos y correspondencia: Administrador de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. 28040 MADRID. España. Teléfono 244 05 80, extensión 396.

Precio de este ejemplar:
400 Ptas. (IVA incluido)

Próximamente:

Torrente Ballester y **Buero Vallejo**
Discursos de recepción del Premio Cervantes

José Gregorio Cayuela
El Desastre colonial en la prensa madrileña

Olga Orozco
Catecismo animal

Rafael Flores
Los letristas de tango

Gonzalo Santonja
La novela corta revolucionaria

Joaquín Casalduero
Pedro Salinas y sus cartas de amor

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA